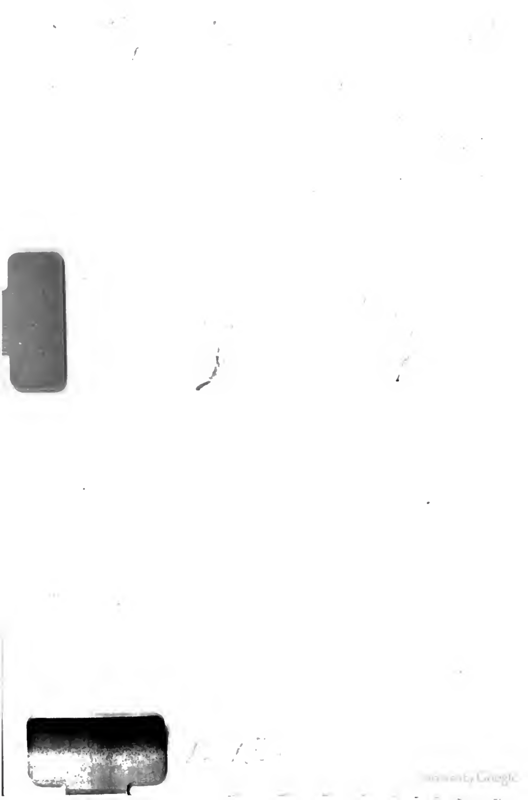








A. W. Becker.

Kunst und Künstler

des

16., 17. und 18. Jahrhunderts.

Supplementband:

Michelangelo, Leonardo, Raffael.

Von

Charles Clement.



Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1870.

Michelangelo.
Leonardo. Raffael.

Von

Charles Clement.

Deutsch bearbeitet
mit Einleitung, Ergänzungen und einem Anhang von

C. Clauß.

Mit 40 Holzschnitten und zwei lithographirten Tafeln.



Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1870.

Vorwort.

A. W. Becker's „Kunst und Künstler" behandelten die Meister der nachraffaelischen Zeit. Bei der günstigen Aufnahme, welche dieses Werk fand, wurde der Wunsch laut, die Künstler der Blüthezeit in ähnlicher Weise vorgeführt zu sehen. Die Verlagshandlung beauftragte mich in Folge dessen mit der Herausgabe eines Ergänzungsbandes zu dem obengenannten Werke. Dem Zwecke dieses Ergänzungsbandes kam in Form und Inhalt das bereits in dritter Auflage erschienene Werk von Charles Clément: „Michel-Ange, Léonard de Vinci da, Raffael" (Paris, J Hetzel) entgegen. Wohlorientirt, namentlich auch in unserer heimischen Kunstwissenschaft, gehört das Buch in seiner sachverständigen Auffassung und warmen, geistvollen Darstellung zu den wenigen kunstgeschichtlichen Arbeiten der Franzosen, die auch für den deutschen Leser interessant und genießbar sind. Es war somit wohl gerechtfertigt, das Clément'sche Buch für den vorliegenden Ergänzungsband zu benutzen und demselben die Charakteristiken Michelangelo's, Leonardo da Vinci's und Raffaels zu entnehmen. Der Uebersetzung dieser drei Abschnitte fügte ich noch eine Skizze über Leben und Wirken Fra Bartolommeo's bei, der die neuesten Forschungen von Crowe und Cavalcaselle u. A. zu Grunde liegen; ebenso glaubte ich den Band durch einige geschichtliche Vorerinnerungen einleiten zu sollen. Die durch neuere Forschung nöthig gewordenen Berichtigungen und Ergänzungen des Clément'schen Textes wurden meistens in die Noten aufgenommen und da, soweit thunlich, mit Klammern [ ] bezeichnet.

Noch machte der Plan des Becker'schen Werkes die Beigabe einiger Notizen über die Schüler Michelangelo's und da Vinci's nothwendig. In bekannter, ebenso geschmack- als einsichtsvoller Weise endlich hat der Herr Verleger für die künstlerische Ausstattung des Buches gesorgt, das hiermit kunstliebenden Kreisen zur freundlichen Aufnahme empfohlen sei.

Dresden, am 14. October 1869.

C. Clauß.

Inhalt.

Illustrationen.

1. In den Text gedruckt.

2. Auf besonderen Blättern.

3. Lithographirte Tafeln.

Einleitung.

Einleitung.

In voller Prachtentfaltung hatte die Kunst des Alterthums in Griechenland geblüht, nach Italien verpflanzt, grünte sie nur in einigen Zweigen fort, in den Zweigen, welche dem nüchternen, vorwiegend auf das Praktische gerichteten Sinne der Römer entsprachen und zugleich sich dazu eigneten die Macht und Größe des stolzen Volkes zu verherrlichen. Der von Alexander d. Gr. ererbte Gedanke der Weltherrschaft fand in der Architektur den großartigsten Ausdruck; weniger schöpferisch zeigten sich die Römer auf den Gebieten der Skulptur und Malerei. Neben griechischen, mit altitalischen Kunsttraditionen versetzten Einflüssen waren ägypto-asiatische Einwirkungen die stylbildenden Elemente der römischen Kunst. Mit dem Verfall der Sitten, dem zunehmenden Luxus trat das orientalische Element immer mehr hervor und überwucherte und erstickte das ihm antipathische Schönheitsgesetz der Hellenen. Nur das stofflich Schöne und sinnlich Reizende, nur Pracht und barbarischer Pomp vermochten noch auf den stumpfen Sinn des alternden Rom einzuwirken, bis es endlich zusammenbrach und in seinem Fall die alte Welt begrub.

Eine neue Weltanschauung, mit ihr eine neue Kunst, rangen sich mitten aus dem Zusammensturz des Alterthums empor. Während das greise Rom, im Gefühle seines Unterganges, wild verzweifelnd an den Gebilden des Aberglaubens und Unglaubens aller Völker sich berauschte, erstand still und unbemerkt, im fernen Judäa, ein neuer Glaube. Die geistige und sittliche Umgestaltung des Völkerlebens im Gefolge, breitete er sich rasch aus und pflanzte sein Kreuz siegreich auf die Trümmer des stolzen Römerreichs. Der Gedanke der Weltherrschaft verwandelte sich in den der Weltreligion. Und schon nach kaum einem Jahrtausend war an die Stelle

des alles verschlingenden Staates eine große geistige Einheit zwischen den Völkerstämmen hergestellt, welche von da ab die Träger der geistigen Entwickelung der Menschheit blieben.

Der Gott, den der neue Glaube predigte und dem die götterberaubten Menschen zuströmten, war ein unsichtbarer Gott, nur im Geiste und in der Wahrheit wollte er angebetet sein. Selbst von seiner Menschgestalt in Christo scheute man sich lange ein Bild zu machen. Und als es geschah, da wollten die Züge des Heilandes anders aufgefaßt sein als die der griechischen Gottheit. Sein Reich offenbarend, sollte die Herrlichkeit seines Innern die Formen der Leiblichkeit durchleuchten. Auch sonst wollte man in der Erscheinung des Gerechten die Kampfeszeichen des Fleisches und Geistes wiedersehen. Damit aber wurde die Kunst herausgeführt aus dem harmonischen Reiche des griechischen Ideals und zugleich hineingeführt in das Ganze des Lebens und der Geschichte. Je mehr die Kunst auf das Leben einging, je mehr sie den Menschen in seinem mannigfachen Beziehungen zu einem andern auffaßte, desto mehr wurde sie genöthigt, die Gestalten zu individualisiren und auf ihren geistigen Ausdruck zu achten. Das willigste Darstellungsmittel, die mystische Gluth des Herzens durch die Form leuchten zu lassen, die Eigenheit des Individuums in seinem geistigen Ausdruck herauszuarbeiten und den Wechselbezug der Gestalten auszubeuten, fand man in dem bewegten, fließenden, am meisten körperlosen Element der Farbe, in der Malerei, der geistigsten unter den bildenden Künsten. Die Malerei wurde so die spezifisch christliche Kunst, die Kunst der neuen Zeit. Im Anfang freilich wurde sie von dem Geiste ascetisch weltloser Innerlichkeit niedergehalten und die Schwesterkünste scheinen ihr vorauszukommen. Aber die christliche Anschauung war nicht die Lebensluft für die Plastik, die auf der bruchlosen Einheit von Seele und Leib basirt; sie blieb am meisten im Banne der Antike und nur zur Zeit der höchsten Kunstblüthe erzielt auch sie eine Versöhnung der christlichen und antiken Schönheit. Unabhängiger und freier von der Antike entwickelte sich, besonders im Norden, die Architektur des Mittelalters, aber auch ihr drückt in der Vorliebe für perspectivische Wirkungen die vorwiegend malerische Phantasie des Christenthums ihr Charaktergepräge auf.

Die „Weltflucht" der ersten Christenzeit ließ die Kunst nur langsam sich entwickeln. In der kunstgebildeten Sphäre Roms erwachte in der jungen Gemeinde das erste Bedürfniß nach künstlerischem Schmuck. Schüchtern macht sich dieses Bedürfniß an den Sarkophagen wie an den Wänden der

unterirdischen Begräbnißplätze, die zugleich Stätten der Andacht waren, geltend. Die Formensprache ist der gleichzeitig römischen Kunst entlehnt und lange noch mischen sich in den Bildwerken antik heidnische mit christlichen Gedanken. Der neue Grundzug belebt zuerst die Gestalten, zu der die Malerei übergeht, nachdem sie sich anfänglich nur mit symbolischen Zeichen begnügt hat. Doch wie die technischen Mittel, gegenüber denen der römischen Kunst, dürftige sind, so bleibt auch dieser Gestaltenkreis der Katakomben-Kunst ein sehr beschränkter. Christus ist nicht vor dem dritten Jahrhundert dargestellt worden. Tod, Auferstehung, Himmelfahrt Christi tauchen erst am Ende des sechsten Jahrhunderts auf: die frühere christliche Kunst hat die Mysterien des Glaubens nie dargestellt. Den inneren Frieden der ersten Christen wiederspiegelnd, athmen aber in diesem engen Gestaltenkreise, bei aller Armuth der Motive und technischen Mittel, eine stille Heiterkeit und lichte Anmuth, welche auffallend mit der Trauer und Trostlosigkeit contrastiren, die aus gleichzeitig römischen Sarkophagreliefs uns oft so ergreifend anblicken.

Mit der öffentlichen Anerkennung des Christenthums stieg die Kunst aus den Gräbern herauf an's Licht. Für die zu bauenden Kirchen fand sie ein brauchbares Vorbild in der antiken Basilikenform, ebenso verwendete sie zu diesem Zwecke, wie namentlich zu Tauf- und Grabkapellen, die altrömischen Rundbauten. Die sich schnell entwickelnde Machtstellung des Christenthums verlangte eine entsprechende äußere Erscheinung; galt es doch zugleich auch die Menge anzuziehen und zu fesseln. Der Malerei eröffnete sich somit ein weites Feld und schnell bedeckten sich das Tribunenhalbrund und die Langwände der Basiliken, wie die Kuppeln der Rundbauten, mit farbigem Schmuck. Die von dem späten Alterthum, wenn auch nur zu untergeordneten Aufgaben, schon ausgeübte Technik des Mosaiks wurde die Haupt- und Lieblingstechnik der jungen Kirche; sie kam der, bald von Byzanz her eindringenden Prachtliebe der letzteren, wie auch dem Lehrzweck, den man mit dem Malereien verband, am meisten entgegen, indem sie die heiligen Gestalten und Geschichten in großen, glänzenden Zügen kräftiger und eindringlicher aussprach als jedes andere Material. Anfänglich herrschte in diesen Mosaiken das Ornament mit den älteren Symbolen noch vor, aber bald trat an deren Stelle die eigentliche Gestaltenbildung und Schilderung. Auch jetzt noch ist die Beziehung der diesseitigen Welt auf die jenseitige der Grundzug der christlichen Malerei; aber es ist nicht mehr, wie in den Katakombendarstellungen, die Hoffnung

des Einzelnen auf ein ewiges Leben, was sich darin ausspricht, es ist vielmehr der bereits auf Erden vollzogene Triumph der ganzen Kirche dargestellt unter dem Bilde des verherrlichten Erlösers inmitten der Märtyrer und Heiligen. Daneben bricht bereits in Ceremonienscenen ein Zug zum Profangeschichtlichen hervor; so in den großen, prachtvollen Mosaiken Ravenna's, des alten Bischofsitzes. Durch Honorius zur kaiserlichen Residenz erhoben, wuchsen dort Kirchen und Paläste empor und mit Erfolg sehen wir die ravennatische Kunst, meist von griechischen Künstlern gepflegt, mit der von Rom wetteifern. Doch in der Zerüttung Italiens konnte die Kunst nirgends gedeihen. Zudem war der Mosaikenstyl kaum einer Weiterentwicklung fähig. Das spröde handwerksmäßige Material, nur eine statuarische Behandlung gestattend, spottete allem Streben nach Ausdruck und Leben; und die Kirche, obgleich sie der Malerei eine große Idee an die Hand gegeben hatte, erstickte vollends alle Productivität, indem sie die Kunst zwang diese Idee fortwährend zu wiederholen. Der letzte Funke antiken Formgefühls verglimmt und die Gestalten schrumpfen zu bewegungslosen, gespenstisch starren Schattenbildern zusammen.

Die junge christliche Kunst schien mit der antiken Kunst, an deren Formengerüste sie sich emporgerankt hatte, abgestorben zu sein. Im Gefühl der künstlerischen Ohnmacht plünderte das Christenthum die alten Tempel für seine Kirchenbauten und, sinnlos die Einzelglieder untereinanderwürfelnd, wurden, wie im Verfall der Antike, Prunk und barbarische Colossalität das einzige Ziel der Kunst. Die Barbarenhorden, welche Rom überfielen, dazu innere Fehden thaten das Uebrige, um die Monumente des Alterthums zu zerstören. Die Weltstadt verödet und das Volk, von Hunger und Pest gepeinigt und in beständiger Angst vor feindlichen Einbrüchen, verliert sich schattenhaft in der ausgestorbenen Stadt der Cäsaren. „Jahrhunderte lang hört man, wie ein neuerer Annalist Roms, Gregorovius, sagt, im Schweigen der Geschichte nur das Fallen von Ruinen, das rastlose Bauen von Kirchen und Klöstern, das Singen von Bußprocessionen verzückter und geängstigter Menschen." Eine bange, lange Nacht war über Rom, über Italien, über die Welt hereingebrochen, in der alle geistigen Errungenschaften der Menschheit in Frage gestellt waren.

In dieser Nacht rettete die Kunst, wenigstens die äußerliche Geschicklichkeit, die idealen Typen nach Byzanz, um von da aus anregend auf Italien rückzuwirken. Zum Kaisersitz des oströmischen Reiches durch Constantin erhoben, erfreute sich Byzanz einer verhältnißmäßigen Ruhe, in der

es ungestörter die antiken Traditionen und die altchristliche Kunst pflegen konnte. Eine nationale Grundlage fehlte auch hier, und eng verknüpft mit der orientalischen Sitten zuneigenden Prachtliebe des Hofes, wie mit einer Kirche, welche streng jede individuelle Einwirkung auf Stoffe und Formen fern hielt, war freilich auch in Byzanz an eine Weiterentwicklung der Kunst nicht zu denken. Die erste Stelle in der byzantinischen Kunst nimmt die Architektur ein. Auch sie knüpfte an das Alterthum, namentlich an den römischen Rundbau an und bildet in letzterer Richtung einen spezifisch byzantinischen Kuppelstyl heraus. Weniger schöpferisch erweisen sich die Oströmer in der Plastik und Malerei. Die Rohheit und Gleichgültigkeit gegen Formenschönheit war von Rom aus auf Byzanz übergegangen und der Mangel an plastischem Sinn zeigt sich selbst in der baulichen Decoration. Auch die Malerei blieb davon nicht unbeeinflußt, die prunkhafter und noch typischer als die italienische sich gestaltete. Dabei aber lebte in ihr doch eine Zeit lang ein antiker Empfindungszug fort, der, verbunden mit einer trefflichen Technik, welche die Byzantiner auf allen Gebieten der Kunst, namentlich auch auf dem der Kleinkünste, bekunden, dem verwilderten Italien wohl imponiren mußte. Die langdauernde politische Verbindung, wie die regen Handelsbeziehungen italienischer Landschaften mit Ostrom vermittelten die intimere Bekanntschaft; auch der bekannte Bilderstreit brachte byzantinische Künstler und Kunstwerke nach Italien, welche hier zahlreiche und sichtbare Eindrücke hinterlassen haben.

Als zu Ende des neunten Jahrhunderts Karls des Großen Reich zerfallen war und neue Staaten und Nationen sich bildeten, erwachte auch die Kunst langsam aus ihrem jahrhundertelangen Winterschlaf. Byzanz hatte die besseren Traditionen der Kunst aufbewahren, hüten, aber letztere selbst nicht neubeleben können. Es konnte nicht einmal mehr Italien folgen, als dieses sein noch auf antiken Traditionen ruhendes Staats- und Volksleben mittelalterlich umgestaltete. Dafür treten die germanischen Völker in die Welt- und Kunstgeschichte ein. Die Feudalmonarchie, das festere Lehnsrecht bahnen in Italien wieder ruhigere Zustände an, der Clerus erstarkt und einzelne Städte gelangen zu Macht und Ansehen. Alles Keime, welche von Einfluß auf die Kunst werden. Eine neue Entwickelung der abendländischen Baukunst, eine wesentliche Forbildung der bisherigen Elemente beginnt gegen das Ende des zehnten Jahrhunderts, der romanische Styl bildet sich heraus, der bis Ende des zwölften Jahrhunderts blüht, wo er von den neuen gothischen Formen

abgelöst wird. Gleichzeitig mit dem romanischen Styl ersteht in Sicilien, wo ebenso wie in Venedig die byzantinische Bauweise sich festgesetzt hatte, unter dem Einflusse der dort aufeinander folgenden arabischen und normännischen Herrscher ein eigenthümlicher und glänzender Mischstyl, dessen malerische Phantastik nicht ohne Nachwirkung auf die weitere Kunstentfaltung blieb. Das jugendlich frische Deutschland, dessen Macht und Größe mit der Kunst des romanischen Styls zusammenfällt, hatte letzterem das selbstständigste, kräftigste und reichste Gepräge verliehen und im Gefolge der Architektur, die Plastik aus dem Banne traditioneller Starrheit einer höheren Schönheit zugeführt. Auch Italien konnte nicht zurückbleiben. Wie wir die mit germanischem Blut am meisten gemischten Volksstämme Oberitaliens am feurigsten an den Baubestrebungen der Zeit sich betheiligen sehen, so finden wir auch bei ihnen die ersten Regungen des wiedererwachenden plastischen Geistes. Doch sollte hier die Bildnerei nicht vor Anfang des dreizehnten Jahrzehnten einen der Kunstblüthe des Nordens vergleichbaren Aufschwung nehmen. Der Träger dieses Aufschwungs ist Niccola Pisano, der, angeregt durch das Studium der Antike, die Bahn einer neuen Entwickelung zeigte. Der Sohn jenes Niccola, Giovanni Pisano, führte die italienische Bilderei weiter, indem er nicht ohne directe Einflüsse von Deutschland her, seinen Gestalten jenes gesteigerte Empfindungsleben einhauchte, welches die Sculptur der nordischen Gothik charakterisirt. Eine große Anzahl von Schülern schloß sich seiner Richtung an und bildete die toskanische Bildhauerschule, welche die Wirkung des epochemachenden Meisters durch ganz Italien trug. Wie in der Architektur und Sculptur, so beginnt auch in der Malerei mit dem zweiten Jahrtausend eine neue Lebensregung, welche aus den engen Ueberlieferungen der byzantinischen Kunst sich herauszuarbeiten sucht. Die ersten derartigen Bestrebungen treten uns, gegen das dreizehnte Jahrhundert hin, in Rom entgegen, und zwar in den Werken Torriti's, Cavallini's und der Cosmaten. Durch die Politik der Päpste, welche nach Avignon übersiedelten, wurde leider das energisch gegen den Byzantinismus reagirende Kunstleben Roms zu früh unterbrochen. Die Führerschaft geht auf die Städte Toscanas über, wo Giovanni Cimabue und Duccio von Siena malen. Auch sie schaffen noch keinen neuen Styl, aber innerhalb der byzantinischen Gesammtauffassung wird das Einzelne freier, lebendiger und schöner. Erst in Giotto erscheint die Hülle völlig gesprengt. Er übersetzte, wie seine Zeitgenossen sagten, die Kunst aus dem Griechischen in das Lateinische. Statt der starren Hoheit

der bisherigen Bilder, welche dem Beschauer wie eine Rede in fremder Sprache entgegentraten, gab Giotto Gestalten, welche dem Beschauer vertraut und heimathlich anmutheten. Mit mächtiger Hand erweitert er die Darstellungsmittel und Darstellungskreise, und unter der Begeisterung welche seine Werke in ganz Italien finden, verendet der Byzantinismus. Es entwickeln sich Künstlerindividualitäten und, getragen von dem üppig aufblühenden Städteleben, Malerschulen aller Orten. Eine neue Zeit hebt an, eine Zeit so reger und fruchtbarer Kunstthätigkeit, wie sie Italien noch nie gesehen hatte. Giotto's Schüler und Nachfolger, selbst den ihm am meisten geistesverwandten Orcagna, den Schöpfer der tiefsinnigen Camposanto-Fresken, zu Pisa übergehend, sei nur Fiesole's hier am Wendepunkt des XIV. Jahrhunderts noch gedacht. Obgleich bereits sein Schaffen in das folgende Säculum fällt, so gehört er, seinem inneren Wesen und dem Style seiner Werke nach, doch noch ganz, und zwar als letzte, herrliche Blüthe, dem Mittelalter an. In rührender Schönheit, über die Form hinaus nach Ausdruck ringend, grüßt uns in seinen heiligen Gestalten noch einmal die fromme, innige, glühende, tiefbewegte Seele jenes Zeitalters.

Die Epoche der Kunstgeschichte, welche mit den XV. Jahrhundert anhebt und sich noch tief in das sechszehnte hineinzieht, wird unter dem Namen der Renaissance gefeiert. Sie umfaßt die höchste Blüthezeit der christlichen Kunst. Bis dahin gab es keine einzelnen Persönlichkeiten, sondern nur Familien, Corporationen, Städte, Völker. Jetzt war das Wort der Befreiung gesprochen. Es erwacht eine objective Betrachtung und Behandlung der Dinge dieser Welt, darneben aber erhebt sich mit voller Macht das Subjective; der Mensch wird geistiges Individuum und erkennt sich als solches. Diese Entwicklung steht im Zusammenhang mit dem damaligen Umschwung aller Verhältniße, mit den großen Erfindungen und Entdeckungen, mit den Fortschritten und Wandelungen auf allen Gebieten des Lebens. Die Kenntniß von Erde und Himmel erweiterte sich, neue Mittel und Wege fanden sich, um die Menschen geistig näher zu bringen und die vorhandene Summe der Gedanken zum Gemeingut Aller zu machen. Eine gemeinsame Bildung begann den Unterschied der Stände auszugleichen und auch für das Staatsleben wurde eine neue weitere Form geschaffen, — ein Umschwung der Verhältnisse, welcher auch auf die Phantasie zurückwirken und sie auf neue Pfade lenken, ihr neue Reiche erschließen mußte. Zunächst führte er zu einer Versöhnung mit der Natur, welche das Mittelalter als eine mehr feindliche Gewalt angesehen und in möglichster Ab-

tödtung und nur in den Fesseln äußerer Regeln gezeigt hatte. Das durch die erweiterte und vertiefte Bildung gewonnene Verständniß der Natur, zog zu derselben hin, deckte eine Fülle von Schönheiten in ihr auf und lehrte in ihren Formen das reiche und reine Gefäß auch der erhabensten Idee erkennen und jene um ihrer selbst willen lieben. Nach einer noch schöneren Natur sich umsehend, griff man zur Antike zurück, mit der die Italiener immer in einem gewissen Zusammenhang geblieben waren. In ihr fanden die Künstler das wirkungsvollste Mittel, ihren Werken das Gepräge ihrer persönlichen Empfindungen aufzudrücken, in denselben das Vollgefühl der Kraft und der umfassenden harmonischen Bildung wie der Daseinsfreude, das sie durchpulst, auszusprechen. Während im Mittelalter alle Künste aus dem Ganzen und auf das Ganze hinarbeiten und daher die Architektur, oder doch wenigstens ein architektonischer Geist und Sinn alle beherrschte, scheiden sich jetzt die einzelnen Künste von einander und verfolgen jede ihre besonderen Bahnen, die aber sämmtlich auf Ein und dasselbe Ziel gerichtet sind. Dies Ziel ist nicht mehr ein rein religiöses, kirchliches, wie im Mittelalter, sondern mehr ein künstlerisches, ja sogar ein rein künstlerisches. In sich selber findet die Kunst, wie in der Griechenzeit, ihr letztes Ziel wieder.

In der Architektur giebt sich die veränderte Zeitstimmung in dem Ueberwachsen der weltlichen Zweige der Baukunst kund; der religiöse Bau hört auf stylbildend, maßgebend zu sein. Italien, das, besonders der von Norden her eindringenden Gothik gegenüber, seine Anhänglichkeit an das einheimische Alterthum nie verläugnet hatte, griff zuerst wieder mit Entschiedenheit nach antiken und zwar den antik römischen Bauformen zurück. Die erste Periode dieser Baurichtung, (die Frührenaissance) kann als die Zeit des Suchens charakterisirt werden; es ist eine bald freiere, phantasievollere, bald nüchterne correcte, auf Vitruv sich gründende Reproduction der Antike. Die zweite Periode (die Hochrenaissance), welche man als die goldene Zeit der modernen Architektur bezeichnet, ist sich ihres Zieles bewußter und zeichnet sich durch Gesetzmäßigkeit, Formenreinheit und maßvolle Decoration aus. In der dritten Periode endlich (dem Barock- oder Rococostyl) ist bereits der Verfall der Richtung hereingebrochen, in dem jede strengere Compositionsweise in einem wild ausschweifenden Spiel mit decorativen Formen untergeht. Die neue Bauweise förderte die Plastik, indem sie dieser wieder den nöthigen Spielraum vergönnte, der ihr von der Gothik entzogen worden war. Auch das reine plastische Gefühl suchte

sich an der Antike zu erneuern, auf welches Vorbild bereits Niccola Pisano wieder hingewiesen hatte; einem Streben dem jedoch die malerisch realistische Strömung der Zeit nicht günstig war. Die gereinigte Form verbindet sich zunächst noch mit einem Zug mittelalterlicher naiver Innigkeit, dann mit einem kühnen Individualismus und Naturalismus, und erst später, in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, gelangt diese Richtung mit dem Idealismus zu einem Ausgleich, in welchem die Plastik die für sie innerhalb der christlichen Kunst überhaupt erreichbare höchste Stufe der Entwickelung ersteigt. Doch der Geist des Christenthums und der subjective, leidenschaftlich erregte Geist der Zeit widersprach zu sehr dem Geiste der Plastik, als daß letztere sich lange auf dieser Höhe, frei von Manier, hätte halten können. Wesentlich benachtheiligt wurde ihre Wirksamkeit durch den großartigen, alle ihre Schwesterkünste überflügelnden Aufschwung der Malerei, welche die lebendigste Bewegung offenbarte, der allgemeinsten Theilnahme und der höchsten Vollendung sich erfreute. Sie spiegelt am wahrsten und glänzendsten die Neuzeit wieder, deren Lieblingskind sie fortab geblieben ist. Ein begeistertes Studium der Natur begann mit dem XV. Jahrhundert, und bei dem immer lebendiger werdenden Interesse für die Einzelerscheinung konnte die Trennung der Malerei in verschiedene Zweige nicht lange ausbleiben. Dieser Trennung, wie dem Streben im Kunstwerk außer den religiösen Beziehungen auch ein Abbild der wirklichen Welt zu geben, kam die von Flandern ausgehende Oelmalerei fördernd entgegen. Ebenso führte die realistische Tendenz zum Studium der Anatomie, zur Auffindung der Gesetze der Perspective, überhaupt zur Ausbildung aller der Mittel, durch welche die Welt der Erscheinungen sich bezwingen ließ.

Die Geburtsstätte der Renaissance, der Boden, auf dem alle drei Künste in der angedeuteten Richtung in jugendlicher Werdelust ihre ersten Blüthen trieben, war Florenz. „Beim Anblick von Florenz, sagt Sismondi, erkennt man die Stadt des Adels, die Stadt der individuellen Kraft, die Stadt, wo die gesetzliche Staatsgewalt zuweilen schwach, wo aber dafür auch jeder Einzelne Herr und Herrscher in seinem Hause war." Unter innern und äußern Kämpfen war die Stadt durch Handel und Industrie, durch die Thatkraft und den aufopfernden Patriotismus ihrer Bürger zu Reichthum und Ansehen gelangt, und zur mächtigen Republik herangewachsen. In den Parteikämpfen, welche ausbrachen, machte sich die hochbegabte Familie der Medici zum Herrn von Florenz. Unter ihrem weisen und milden Regiment wird die Arnostadt der geistige Mittelpunkt Italiens.

Wissenschaften und Künste finden hier eine großmüthige und einsichtige Pflege, das Studium des Alterthums blüht auf, die griechische Philosophie findet in der platonischen Akademie eine Heimath. Den Bestrebungen der Mediceer, die Stadt zu schmücken und zu heben, kam ein lebensfrohes, zu Glanz und Schönheit sich hinneigendes Volk entgegen, welches mit seinen Beherrschern in Kunst- und Prachtliebe wetteiferte. Die Erinnerungen an eine große Vergangenheit, wie die Eindrücke der heiter lachenden Gegenwart boten der Phantasie reiche Anregungen, und die Maler wetteiferten, die Herrlichkeit ihrer geliebten Vaterstadt nicht nur in kleinen Tafelbildern sondern auch in großen Fresken zu feiern. Nicht breit und gegenwärtig, nicht naturwarm und naturwahr genug konnte die Sinnenfreude der Künstler diese Herrlichkeit schildern; doch gesellt sich läuternd und verklärend zu diesem Realismus das Streben nach edler und gemessener Charakteristik und plastischer Formenschönheit. Letzteres Streben wurde von der Pflege der Freskomalerei getragen, welche einen freien monumentalen Styl, eine großartige Historienmalerei anbahnte und die florentinische Schule vor naturalistischer Extravaganz und niedlichem Kleinkram bewahrte. Florenz wurde so die große Akademie für die Kunst Italiens.

An der Spitze ihrer Schule und ihrer Richtung steht Masaccio, der Begründer und Bahnbrecher der neuen Epoche. Wie Brunellesco, Ghiberti, Donatello der Architektur und Sculptur, so zeigt er, erfolgreicher als jene, der Malerei das Ziel, auf das sie loszusteuern hat und das sie nach vielen Jahren erreichen sollte. Masaccio ist bereits im Besitz der neuen Kunstmittel. Er entwickelt eine vollständige Kenntniß des Nackten und weiß den Schwierigkeiten der Verkürzungen zu begegnen. Er zeigt die Drapirung auf strengere Principien zurückgeführt und giebt seinen gut modellirten, in eine naturwahre Räumlichkeit gestellten Figuren zuerst den vollen malerischen Schein. Der innere Geist aber, der diese verständnißvollen äußeren Formen belebt, ist ein Geist ruhiger, charaktervoller Männlichkeit, ein Geist, der auf dem Boden der Zeichnung, des mehr plastischen als rein malerischen Styles steht. Letztere Stylrichtung ist der florentinischen Schule geblieben.

Masaccio, eigentlich Tommaso Guidi, war im Jahre 1402 zu San-Giovanni im Valdarno geboren. Den Namen Masaccio (der unbehülfliche Tomaso) erhielt er von seinen Schulgenossen, wegen seines in sich gekehrten, nach außen hin ungeschickten Wesens. Er gilt für einen Schüler Masolino's; von großem Einfluß scheint Brunellesco auf ihn gewesen zu sein. Im Jahre 1423 wurde er in die Rolle der Maler eingeschrieben. Nach Aus-

führung mehrerer Tafel- und Wandbilder ging Masaccio nach Rom, wo er in dem Papste Martin einen Gönner fand. Er malte hier viele Temperabilder, die jedoch, wie Vasari berichtet, in den unruhigen Zeiten Roms alle zu Grunde gegangen sind. Erhalten, wenn auch freilich sehr übermalt, blieb dort nur sein Freskenwerk in S. Clemente mit den Geschichten der heiligen Katherina und des heiligen Clemens. Masaccio's Hauptwerk jedoch, das des Künstlers Ruhm gründete, sind die Fresken, welche er, nach Florenz zurückgekehrt, daselbst in der Kapelle Brancacci zu S. Maria del Carmine ausführte. Man schrieb bisher den Beginn dieser Arbeiten dem Masolino zu; allein die Forschungen von Crowe und Cavalcaselle*) haben ergeben, daß das ganze Werk, bis auf wenige durch Filippino Lippi vollendete Theile, dem Masaccio gehört. Gleichsam zur Probe seiner Kunst hatte er einen heiligen Paulus gemalt, welches Bild leider im XVII. Jahrhundert bei dem Bau der Kapelle Corsini verloren ging. Vasari sagt der Kopf habe etwas so Gewaltiges und Lebendiges gehabt, daß ihm einzig die Sprache zu fehlen schien, und in der Gestalt habe man den Adel römischer Bildung und die Kraft jenes göttlichen Geistes erkannt, dessen Sorge allein auf den Glauben gerichtet war. Dieses Lob erscheint gerechtfertigt den uns noch erhaltenen Bildern gegenüber, in welchen Masaccio in freier, lebendiger, großer Behandlungsweise die Geschichte des heiligen Petrus schildert. In der prachtvoll charakterisirten würdigen Apostelgestalt kündigen sich bereits jene hohen Männergestalten an, welche die Blüthezeit schuf. Ein Michelangelo, ein Raffael standen lernend und bewundernd vor diesem Werke, das als das erste Glied in der Reihe jener wunderbaren Erfolge zu bezeichnen ist, welche die italienische Kunst seitdem bis zum Ausleben der Renaissance errang.

Außer den beiden Freskenwerken existirt nur noch ein Tafelbild, das Masaccio mit Sicherheit zugetheilt werden darf. Das Bild, einfach und großartig, befindet sich in der Akademie zu Florenz, und stellt die heilige Anna mit Maria und dem Kinde dar. Von Bildern, die man ihm sonst noch zuzuschreiben pflegt, sei nur, das allerdings sehr zweifelhafte eigene Portrait in den Uffizien hier genannt, da es wohl der Vorstellung entspricht, welche sich die Phantasie von der Erscheinung des genialen Künstlers macht. Es ist ein lebendig hingeworfener Jünglingskopf aus

---

*) Crowe and Cavalcaselle, History of painting in Italy, 1864. I. p. 529. Vergl. auch A. v. Zahn, Jahrbücher für Kunstwissenschaft II. Jahrg. S. 155.

dessen schlichtem naivem Antlitz, ruhig beobachtend, ein paar große geistvolle Augen leuchten. Die Biographen rühmen den Fleiß Masaccio's und berichten, wie er weder um Anderer, noch um seine eigenen Angelegenheiten sich gekümmert und nur seiner Kunst gelebt habe. Letzteres erklärt vielleicht, daß die Gestalt eines bösen Gläubigers mit in die dunkle Geschichte seiner letzten Tage hereinspielt. Ohne die Fresken der Brancacci-Kapelle ganz beendet zu haben, verließ er plötzlich Florenz und ging nach Rom, wo er 1428 gestorben sein soll. Sein geheimnißvolles Verschwinden aus Florenz, sein bald darauf erfolgtes Ableben, über das alle näheren Nachrichten fehlen, gaben den Anlaß zu der Sage von seiner Vergiftung. Wie hoch den früh verstorbenen Meister seine Zeitgenossen schätzten, bezeugt das Urtheil des hochgebildeten Leon Batista Alberti. In dem Vorworte seines dem Brunellesco gewidmeten Buches „Ueber die Malerei" stellte er neben die großen Baumeister und Bildhauer den Maler Masaccio, als einen Geist, der durchaus keinem der Alten, wie groß und berühmt er auch in diesen Künsten gewesen sein mag, nachgesetzt werden dürfe.

Was Masaccio erworben, wird von seinen Nachfolgern weiter angewendet; immer bleibt sein Werk für die Historienmalerei Vorbild bis es von dem Glanze, den das Dreigestirn: Michelangelo, Leonardo da Vinci, Raffael, ausstrahlt, in den Schatten gestellt wird.

Michelangelo.



Michelangelo.

Die große Aera der neuen Kunst, die Blüthezeit der Renaissance, welche wir heute in ihrer Totalität überblicken können, unterscheidet sich von den früheren Culturepochen dadurch, daß ihre Entwicklung eine rasche, örtliche, flüchtige war und daß sie fast ohne Uebergang auf das Dunkel des Mittelalters folgte. Im Alterthum ist die Barbarei nirgends allgemein; sie existirt nur bei gewissen Völkern, und, soweit wir auch in der Geschichte zurückgehn, wir begegnen Civilisationen wie denen der Aegypter, Inder, Griechen, und die Namen eines Moses, Homers, Zoroasters oder Hiobs vermischen

sich mit den kindlichen Sagen aus der Frühzeit der Menschheit. Die Renaissance erscheint plötzlich: nach zehn Jahrhunderten der Unwissenheit, der Barbarei, der unerhörtesten und unfruchtbarsten Anstrengungen, aus dieser düstern Nacht, inmitten aller der Ruinen, bricht sie hervor, fast ohne Morgenröthe, wie ein schöner Sommertag. Dante und Giotto eröffnen diese glorreiche Aera, und rufen mit einem Male die Poesie und die bildende Kunst wieder wach. Nach ihnen drängen sich die großen Männer der neuen Zeit. Brunellesco führte den Dom von Santa Maria del Fiore empor; Ghiberti schuf die Thüren des Baptisteriums; Columbus entdeckte einen Erdtheil, Kopernicus die Gesetze des Weltsystems; Gutenberg machte die Unwissenheit für immer unmöglich; Savonarola, Luther wecken die Gewissensfreiheit; Leonardo da Vinci, Michelangelo und Raffael endlich krönen dieses wunderbare Werk des menschlichen Geistes.

Um hier nur von der Kunst zu sprechen, so nimmt sie fast einen Aufschwung, der der Vollendung gleichkommt. Es würde jedenfalls ungerecht sein, wenn man behaupten wollte, daß sie Niemandem etwas zu verdanken gehabt, daß sie aus dem Nichts erstanden sei. Wir haben schon darauf hingewiesen: wie die byzantinischen Traditionen in Italien eindringen und der eigenthümliche Charakter der Mosaiken nicht ohne Einfluß auf die ersten italienischen Künstler ist; wie die Araber die Eleganz und den Geschmack mit den glänzenden Spielen ihrer anmuthigen Phantasie nach Sicilien bringen; wie die christlichen Künstler, lange bevor sie die ihnen durch die Bevormundung der Kirche angelegten Fesseln abstreifen, Erinnerungen an das Alterthum pflegen, wie die schönsten Werke Griechenlands und Roms aus der Vergessenheit, in der sie jahrhundertelang begraben lagen, hervortreten und eine begeisterte Generation entzücken, welche darauf brennt, Alles zu sehen, Alles zu begreifen. Aber was auch immer für äußere oder frühere Elemente auf diese Zeit von Einfluß gewesen sein mögen, so steht doch auch fest, daß damals eine plötzliche Bewegung über die Geister kam, und dieses neue Leben von einer solchen Fülle und Spontaneität war, daß man wohl von einer Wiedergeburt (Renaissance) der Menschheit sprechen und diese Epoche mit dem Namen begrüßen darf, welchen sie führt.

Ein anderer noch wichtigerer Charakterzug dieser Periode, welcher dieselbe scharf vom Alterthum unterscheidet, ist der, daß die Werke individueller und für den Genius des Urhebers bezeichnender denn je sind. Ich bin weit davon entfernt die persönliche Existenz Homer's, Zoroaster's oder

des unbekannten Meisters der äginetischen Bildwerke zu bestreiten. Ich weiß nicht, ob der Sänger des trojanischen Kriegs blind war, es ist mir unbekannt, in welcher Sprache und an welchem Orte die Sentenzen der ältesten Weisen ausgesprochen worden sind; der Name des Baumeisters des Tempels des Jupiter panhellenos wird wahrscheinlich immer ein Geheimniß bleiben: Dunkelheiten, welche mir keineswegs Zweifel einflößen, daß diese Werke nicht bestimmten Personen, Menschen, welche gelebt haben, angehören. Und gleichwohl kann ich mir den collectiven und allgemeinen Charakter derselben nicht verhehlen. Die Schulen im Alterthum vertraten die verschiedenen Richtungen des Geistes und in ihrer Aufeinanderfolge die natürlichen Modificationen der Lebensanschauung. Eine strenge Unterrichtsweise, eine fortgesetzte Tradition, alles den Aufschwung des individuellen Gedankens hindernd, leitete die Kunst bei allen ihren Fortschritten bis zu ihren letzten Grenzen. Phidias, Skopas, Praxiteles waren viel weniger die Häupter der Schulen, welche ihren Namen tragen, als die Vertreter der vornehmsten Ideen, welche diese Schulen charakterisiren. Darauf ist sowohl die abstracte Form der griechischen Kunst wie ihre Vollendung zurückzuführen.

Unter dem mächtigen Hauch der wiedergewonnenen Freiheit fanden die Menschen alle Eigenschaften ihres persönlichen Lebens wieder. Der Aberglaube, die Wahngebilde, die Schrecken des Mittelalters zerflossen wie die Erinnerungen an die wüsten Traumgebilde eines unruhigen Schlafes. Ein helles Licht strahlte auf die jungen, freien und stolzen Menschen. Jeder strebte, wie es ihm sein Gefühl eingab, vorwärts; die verschiedenartigsten Anlagen traten zu Tage. Der Charakter des Künstlers zeigte sich unverhohlen in seinem Werke, welches, lebendiger geworden, zu gleicher Zeit eine ausgesprochene Individualität erhielt und klar seine eigenen Ideen, seine Neigungen, seine Leidenschaften wiederspiegelte. Ghirlandajo, Leonardo da Vinci, Michelangelo lebten in einer und derselben Stadt und zu einer und derselben Zeit; aber wer würde die unbedeutendsten ihrer Gemälde verwechseln? Alles ist groß in dieser unvergleichlichen Epoche, die Herzen stehen auf einer Höhe mit dem Genie, und unter den schwierigsten Verhältnissen und den gewaltigsten politischen und socialen Umwälzungen sieht man diese edlen großen Männer selten den Einflüsterungen des persönlichen Interesses folgen, die Würde des Lebens vernachlässigen, vergessen, daß das Talent nicht von der bescheidensten Tugend entbindet. Alles freilich war nicht vollkommen, ja zuweilen weit entfernt davon: wenn die Renaissance ihre Helden und Heiligen hatte, so hatte sie auch ihre Borgia;

die höchste Begabung paarte sich häufig mit Ehrlosigkeit und Verworfenheit. Auf diese widernatürlichen Verbindungen, welche den Verstand in Erstaunen setzen und verwirren, dem Gewissen Aergerniß geben, stößt man immer und überall, wo sich Menschen finden; damals aber sind sie vergleichsweise selten, während die gegentheiligen Beispiele zahlreich und glänzend sind.

Wenn es einen Mann giebt, der mit einem Glanze wie kein anderer seiner Zeitgenossen die Renaissance vertritt, so ist dieser Mann: Michelangelo. Sein Charakter kommt seinem Genie gleich. Sein beinahe hundertjähriges und überaus thätiges Leben ist ohne Makel. Was den Künstler betrifft, so wagt man nicht zu glauben, daß er übertroffen werden könnte. Er vereinigt in seiner außerordentlichen Persönlichkeit zwei Hauptfähigkeiten, welche gewissermaßen die Pole der menschlichen Natur sind, und deren Zusammentreffen in ein und demselben Individuum die Größe der florentinischen Schule ausmacht: Erfindungskraft und Verstand, eine unermeßliche und feurige Phantasie, geleitet von einer bestimmten, festen und sichern Methode. Dergleichen Riesen, die das Alterthum zu Göttern machte, sind in langen Zwischenräumen in die Geschichte als lebendige Beispiele gestreut, um zu zeigen, welche Größe unser Geschlecht erreichen und bis wohin der Ehrgeiz des Menschen streben kann. Wenn es unsere Kräfte übersteigt, uns an ihre Seite zu stellen, so können wir wenigstens sie von Weitem betrachten, ihnen nacheifern, und es scheint mir nicht zur Unzeit zu sein, die Aufmerksamkeit auf das große Geschlecht zu lenken, welches eine sturmvolle Freiheit gebar.



Fig. 1. Engel vom Grabmal des h. Dominicus in S. Domenico zu Bologna.

Michelangelo wurde am 6. März 1475 *) bei Arezzo in dem Valentino geboren. Sein Vater, Lionardo Buonarroti Simoni, war damals Podesta von Castello di Chiusi e Caprese **). Condivi versichert und Vasari scheint es zu glauben, daß die Buonarroti von den Grafen von Canossa, einer alten Familie von königlichem Geblüte, abstammen. Gori giebt sogar, in seinem Commentar zu Condivi, einen Stammbaum der Buonarroti, den er unverdächtigen Urkunden entnommen haben will, und der bis in das Jahr 1260 ***) zurückgeht; aber diese alte Abstammung, zur Zeit des Michelangelo allgemein angenommen, scheint heute mehr als zweifelhaft †). Nur so viel ist gewiß, daß die Buonarroti seit langer Zeit in Florenz ansässig waren, daß sie der

*) Condivi und Vasari schrieben 1474, was sich daraus erklärt, daß die Florentiner das Jahr mit dem 25. März beginnen.

**) Chiusi, das Clusium der Römer, das Camars des Porsenna.

***) Die Familie Canossa stammt aus Reggio. Sie war verschwägert mit Heinrich II. durch Beatrice, seine Schwester, Frau des Bonifazio, Herrn von Mantua. Letzterer war der Vater jener Gräfin Mathilde, welche den Päpsten das unter dem Namen des Patrimonium des heiligen Peter bekannte Territorium überließ.

†) Eine Note in der letzten, trefflichen Florentiner Ausgabe des Vasari (Vasari, edit. Le Monnier, XII, 333—336) scheint diese Streitfrage verneinend zu entscheiden.

Republik in einigen Epochen in nicht unbedeutenden Aemtern dienten, und der Name Michelangelo's weder auf eine andere noch höhere Abstammung Anspruch macht.

Nicht zufrieden dem Michelangelo einen königlichen Ahnherrn zu geben, verbreiten sich seine ersten Biographen auch selbstgefällig über die Vorzeichen, welche seine Geburt begleitet haben sollen. Seine Mutter, schwanger mit ihm, stürzte vom Pferde ohne Schaden zu nehmen. Einer seiner Brüder, von einer ansteckenden Krankheit befallen, starb in seiner Wiege, ohne ihm sein Uebel mitzutheilen. Endlich trafen in seiner Geburtsstunde Mercur und Venus im Sternbild des Jupiter zusammen, was man als ein untrügliches Zeichen der hohen Bestimmung, zu der er auserlesen, ansah *).

Wie dem auch sei, das Jahr der Amtsführung Lionardo Buonarroti's verstrich, er kehrte nach Florenz zurück und ließ das Kind in Settignano, wo er eine kleine Besitzung hatte, bei einer Amme, der Frau eines Steinmetzen. Viele Jahre später erzählte Michelangelo diesen Umstand Vasari. „Mein lieber Georg", sagte er, „wenn etwas Gutes an meinem Geiste ist, so verdanke ich es der milden Luft von Arezzo, Eurer Heimath, ebenso wie ich mit der Ammenmilch den Gebrauch von Hammer und Meißel eingesogen habe."

Lionardo Buonarroti war nicht reich. Das Einkommen seiner Besitzungen in Settignano, das er selbst angiebt, reichte nur mit knapper Noth zu, seine zahlreiche Familie zu erhalten **). Er brachte einige seiner Söhne im Seiden- und Wollhandel unter; der junge Michelangelo aber, dessen ungewöhnliche Anlagen er bald erkannte, sollte Gelehrter werden und er schickte ihn zu diesem Zweck in die Schule zu Francesco da Urbino, welcher in Florenz in der Grammatik unterrichtete. Michelangelo machte in dieser Schule wenig Fortschritte. Er hatte nur für das Zeichnen Sinn und verwendete alle Zeit, die er seinen Studien abstehlen konnte, damit, die

---

Indeß wurde die Verwandtschaft Michelangelos mit der Familie Canossa von seiner Zeit nicht angezweifelt. Es existirt in der That in der Sammlung Buonarroti ein von Alexander Grafen von Canossa an Michelangelo gerichteter Brief, worin ersterer letztern seinen Verwandten nennt und den Wunsch ausspricht, seine persönliche Bekanntschaft zu machen und ihn seiner Familie vorzustellen. (Harford, The life of Michel Angelo Buonarroti. London. 1858. II. p. 232).

*) Condivi, Annotazioni di Gori, p. 90. Notizie storiche ed annotazioni di Gori, p. 88 storiche.

**) Nach dem Denunzia de' beni de 1534, brachte das Gut in Settignano nicht mehr als 22 Ducaten ein.

Wände seines väterlichen Hauses zu beschmieren. Seine ersten derartigen Kunstversuche existirten noch in der Mitte des XVIII. Jahrhunderts, und Gori erzählt, daß ihm der Cavaliere Buonarroti, ein Nachkomme Michelangelo's, unter andern eine dieser, mit schwarzer Kreide an eine Treppenwand in Settignano hingeworfenen Skizzen zeigte, welche einen Mann mit erhobenem rechten Arm und zurückgeworfenem Kopfe darstellte und von einer sichern und lebendigen Zeichnung war, die das frühreife Genie des Kindes bekundete. Lionardo wollte jedoch nichts von der Kunst wissen, die er mit seiner Abstammung nicht verträglich erachtete; die Brüder verbanden sich mit ihm, den Neigungen Michelangelo's entgegenzuarbeiten, was sehr häufig, wie Condivi sagt, zu Zank und selbst Schlägerei führte. Er machte in dieser Zeit die Bekanntschaft eines Knaben seines Alters, des Francesco Cranacci, eines Schülers Ghirlandajo's, welcher ihm Zeichnungen seines Meisters verschaffte. Die Hartnäckigkeit Michelangelo's besiegte endlich die Abneigungen seines Vaters, welcher mit dem Schöpfer der Fresken von Santa Maria Novella einen Contract abschloß, nach welchem der Knabe drei Jahre lang das Atelier des Meisters besuchen sollte und zwar gegen ein Honorar von 24 Goldgulden, welches jedoch nicht der Schüler, sondern, gegen allen Gebrauch, der Lehrer dem Schüler zu zahlen sich verbindlich machte. Dieser Contract ist vom 1. April 1489 datirt. Michelangelo war also erst vierzehn Jahre alt*).

Es war in der herrlichen Kirche von Santa Maria Novella, die er später seine „Braut" nannte, wo Michelangelo zum ersten Male ohne Rückhalt, unter der Leitung eines der berühmtesten Künstler seiner Zeit, sich seiner Liebe zur Malerei hingeben durfte. Seine Fortschritte waren so rasche, daß kurze Zeit schon nach seinem Eintritt in die Werkstätte Ghirlandajo von ihm sagte: „Dieser junge Mensch versteht mehr als ich." Und, wenn man Condivi glauben darf, war er nicht ohne Eifersucht, als er ihn mit sicherer Hand seine Zeichnungen und die seiner besten Schüler corrigiren sah.

Darf man indessen, wie einige Kritiker**) gethan haben, einem Knaben von fünfzehn Jahren das bewundernswerthe Temperagemälde zutheilen, welches unlängst den schönsten Schmuck der Manchester-Ausstellung ausmachte? Die frühe Entwicklung Michelangelo's zugegeben, reicht sie hin

*) Vasari, XII, p. 160.

**) Harford, Life of Michel-Angelo, I, p. 13. — Quarterly Review, April 1858. p. 499.

solches Verständniß und solche Reife zu erklären? Ich kann es nicht zugeben. Zwar ist das Gemälde sicher nicht von Domenico Ghirlandajo, wie man bisher geglaubt hat. Ich stelle die Autorschaft Michelangelo's nicht in Frage, sie ist sonnenklar. Abgesehen von der Größe der Composition und der Zeichnung, des Charakters des Kopfes der Jungfrau, der unvergleichlichen Schönheit der Engel, welche sich rechts befinden, von gewissen Angewohnheiten, welche Michelangelo nie ablegte, wie die im Streben nach Zierlichkeit zu klein gerathenen Füße, die aufgeworfenen, etwas faunenhaften Nasen seiner Kinder, wie man sie in der Sixtina findet, würde es schon die offenbare Aehnlichkeit hinreichend beweisen, welche zwischen dieser Arbeit und der Jungfrau in der Kapelle der Medici besteht. Aber, ich gestehe, einige in der Gewandung, in der freskoartigen Ausführung an die Behandlungsweise Ghirlandajo's anklingende Einzelnheiten scheinen mir nicht zu genügen, um ein derartiges Werk einem so jungen Menschen zuzusprechen. Was mir wahrscheinlich dünkt ist, daß das Gemälde erst ausgeführt wurde, als Michelangelo Ghirlandajo's Werkstätte verlassen und Geschmack und Talent durch das Studium der Fresken Masaccio's und der Antiken im Garten von San Marco gekräftigt hatte, zwischen 1492 und 1495 also, fruchtbaren Jahren, über welche die Biographen des Meisters wenig Auskunft zu geben wissen.

Michelangelo vollendete seine Lehrzeit nicht bei Ghirlandajo. Seit dem Tode Ghiberti's und Donatello's hatte die Skulptur in Florenz keinen hervorragenden Vertreter mehr. Lorenzo de' Medici wünschte sie wieder zu heben; er hatte zu diesem Zwecke in seinem Garten am Platze San Marco eine große Anzahl antiker Kunstwerke aufgestellt und daselbst eine Schule unter der Leitung des Bertoldo, eines Schülers Donatello's, gegründet. Er forderte die berühmtesten Maler von Florenz auf, ihm Schüler zuzuweisen. Ghirlandajo schickte ihm Michelangelo und Granacci. Und hier war es, wo Michelangelo jenen Faunskopf schuf, dessen Geschichte bekannt ist und der ihm die Gunst des Lorenzo verschaffte. Florenz stand damals in vollem Glanze. Den Dante, Giotto, Orcagna waren die Petrarca, Brunellesco, Donatello, Ghiberti, Masaccio gefolgt. Diese zweite Generation ging nur langsam wieder von hinnen und ließ Florenz voll von Meisterwerken. Lorenzo de' Medici besaß alle Eigenschaften eines erleuchteten Beschützers der Künste, wie zugleich auch solche, welche seinen Mitbürgern seine Herrschaft möglichst leicht erscheinen ließen. Reich, großmüthig, von klugem und gewinnendem Geiste, leidenschaftlicher Liebhaber aller geistigen

Schöpfungen, das Alterthum kennend und die neuere Literatur beschützend, umgeben von Künstlern, Dichtern, Philosophen, Gelehrten, selbst Gelehrter, Philosoph und Dichter, regierte er über ein für die Schönheit sich leicht begeisterndes Volk mehr durch Liebenswürdigkeit als durch Tyrannei. Die Florentiner liebten ihn, und noch über ihre Freiheit wachend, hatten sie dieselbe bereits verloren und fühlten die Ketten nicht, welche sie sich anlegen ließen. Lorenzo erkannte das Genie in dem Schüler Ghirlandajo's; er wollte ihn bei sich in seinem Hause haben, er zog ihn an seine Tafel, gab ihn als Gesellschafter seinen Söhnen und ließ ihm fünf Dukaten monatlich auszahlen, eine Gunst, die Michelangelo benutzte, um seinen Vater zu unterstützen *).

Lorenzo blieb dabei nicht stehen und als er den Lionardo zu sich kommen ließ, um ihm mitzutheilen, daß er für seinen Sohn sorgen werde, fragte er, ob er für ihn selbst etwas thun könne. „Lorenzo — antwortete der Alte — ich kann weiter nichts wie lesen und schreiben, aber wenn der Gehülfe Marco's, Pucci der Zolleinnehmer, stirbt, so möchte ich wohl seinen Posten haben; es scheint mir, als wenn ich denselben erträglich ausfüllen könnte." Seine Magnificenz klopfte ihm verwundert auf die Schulter und

*) Der Briefwechsel Michelangelo's mit seiner Familie bietet die rührendsten Beweise von der Achtung, die er für seinen Vater empfand, wie von der beständigen und innigen Freundschaft zu seinen durch ihn versorgten und unterstützten Brüdern, deren Habsucht ihm viel zu schaffen machte. Unter den Briefen, welche das Britische Museum aufbewahrt, findet sich einer, der sich auf seinen Vater bezieht und an einen seiner Brüder gerichtet ist:

„Buonarroto, ich habe aus Deinem letzten Schreiben ersehen, daß der Vater auf den Tod lag, und daß der Arzt ihn schließlich, wenn keine Zwischenfälle eintreten, außer Gefahr erklärt hat. Ich komme deshalb nun nicht nach Florenz, da mir großer Nachtheil daraus erwachsen würde. Indessen, wie groß auch dieser Nachtheil sei, ich möchte ihn um jeden Preis noch einmal sehen, ehe er stirbt und müßte ich mit ihm sterben. Doch hoffe ich, daß Alles gut geht und deshalb komme ich nicht.

Sollte jedoch ein Rückfall eintreten, wovor Gott uns und ihn bewahren möge, so sorge dafür, daß ihm die letzten Tröstungen und die Sacramente nicht fehlen. Frage ihn auch, ob wir etwas für das Heil seiner Seele thun können.

Was seine körperlichen Bedürfnisse anlangt, so siehe ja zu, daß es ihm an Nichts gebricht. Ich habe mich nur für ihn abgemüht, um ihm bis zu seinem Tode beizustehen und zu unterstützen. Auch Deine Frau soll ihn mit der Sorgfalt pflegen, welche er bedarf; ich werde es ihr wie Euch Allen Dank wissen! Was auch nöthig ist, scheuet keine Kosten und müßtet Ihr auch unser ganzes Vermögen daran setzen. Ich will es so. Friede sei mit Euch, und gebt mir bald Nachricht, denn ich bin voll Schmerz und Furcht. 3. Nov. 1516." (Eugen Piot, Cabinet de l'amateur. 1861 u. 1862 p. 317).

sagte lachend: „Du wirst Dein Lebtag arm bleiben. Aber — fuhr er fort — wenn Du der Gehülfe Marco's gern werden willst, so kannst Du es, bis sich einmal eine bessere Gelegenheit findet." Dieser Posten trug acht Thaler monatlich ein, etwas mehr oder weniger, setzt Condivi hinzu.

Michelangelo verließ Lorenzo nicht eher, als bis nach seinem Tode. Während dieser drei ruhigen Jahre, welche er in enger Freundschaft mit den gelehrtesten Männern des Jahrhunderts, mit Politiano, Pico della Mirandola und dem Platoniker Marsilio Ficino verlebte, entfaltete sich und reifte sein Geist, und erhielt seine Weite und Sicherheit. Besonders hatte Politiano eine große Zuneigung zu ihm gefaßt. Seiner Anregung folgend schuf er die **Centauren** und die anmuthige **Madonna***), in welcher er, nach Vasari, den Styl des Donatello nachzuahmen suchte. Weiter brachte er einige Monate damit zu, die Fresken Masaccio's in der Kirche del Carmine zu copiren. Ziemlich in derselben Zeit studirte er Anatomie in dem Hospital von Santo-Spirito und fertigte einen Christus aus Holz für den Prior, welcher ihm den Eintritt in das Hospital erleichtert hatte. Daneben setzte er seine Studien nach der Antike im Garten von San Marco fort, zu dem ihm Lorenzo einen Schlüssel gegeben hatte. Seine Fortschritte waren der Art, daß sie oft den Neid seiner Mitschüler rege machten und ihm insbesondere den Faustschlag des Torrigiano eintrugen, welcher ihm die Nase eindrückte und seinem so schon ziemlich markirten

---

*) Diese beiden interessanten Werke befinden sich in der durch Leonardo, einem Neffen Michelangelo's, angelegten Sammlung der Casa Buonarroti in der Via Ghibellina. Die Sammlung kam als ein Vermächtniß des unlängst (1858) verstorbenen Grafen Cosmo Buonarroti an die Stadt Florenz. Außer diesen beiden Skulpturen, enthält die unschätzbare Sammlung eine Anzahl Zeichnungen von Michelangelo, gegen sechzig Briefe seiner Hand, wie andere an ihn gerichtete von Vittoria Colonna, von Cosmo I., Herzog von Florenz, von dem Herzog von Ferrara (gelegentlich der Leda), von Catharina von Medicis, von Clemens VII., von Sebastian del Piombo (gegen 38) und endlich den Brief, in welchem Daniel da Volterra den Neffen Michelangelo's, Lionardo, von dem beunruhigenden Gesundheitszustande seines Oheims in Kenntniß setzt und ihn in seinem Namen dringend auffordert, ohne Verzug nach Rom zu kommen. Dieser Brief ist von Michelangelo unterzeichnet, dessen Schwäche jedoch schon so groß war, daß er das Wort „Buonarroti" unvollendet ließ (Harford II., 231, 233). Diese werthvollen Documente sollen nächstens veröffentlicht werden. — Ich habe das Relief unter der Bezeichnung, unter welcher es allgemein bekannt ist, aufgeführt. Doch stellt es wohl nicht den Kampf des Herkules und der Centauren, wie Vasari meint, dar. Einige sehen darin die Entführung der Dejanira. Wahrscheinlicher erscheint, daß es nur eine Reihe zum Studium ohne bestimmten Plan ausgeführter Figuren ist. In Florenz nennt man es den Kampf der Giganten.



Gesichte den rauhen, beinahe wilden Ausdruck gab, den man an ihm kennt.

Lorenzo starb im Jahre 1492. Michelangelo verlor in ihm mehr als einen Gönner. Condivi theilt uns mit, „daß die große Betrübniß über diesen Todesfall ihn mehrere Tage zur Arbeit unfähig gemacht habe.“ Seine lange Laufbahn wird mehr als einmal zeigen, welches innige, fromme Gedächtniß er für diesen Namen der Medici bewahrte, und in welche schwierigen Lagen ihn seine Dankbarkeit und republikanische Gesinnung bringen. In solchen Verhältnissen ist es dienlich und bequem, sich ohne Vorbehalt hinzugeben oder seinen eigenen Ansichten zu folgen, ohne weiter die Stimme des Herzens zu hören. Das rechte Maß zwischen Undankbarkeit und Knechtssinn ist schwer zu halten. In dieser Beziehung hat Michelangelo, unter den gefährlichsten Umständen, sich nie geirrt; er war weder undankbar noch servil, und dieser große Zug seines Charakters verdient eben so anerkannt zu werden wie sein Genie.

Zu seinem Vater zurückgekehrt, fertigte Michelangelo einen Herkules aus Marmor von vier Fuß Höhe, welcher später mit andern Arbeiten durch Giovan Battista della Calla für Rechnung Franz I. gekauft und nach Frankreich gebracht wurde. Man weiß nicht, was aus dieser Statue geworden ist*). Piero de' Medici, der unwürdige Sohn Lorenzo's, veranlaßte Michelangelo, wieder in seinem Palaste Wohnung zu nehmen, und zog ihn oft beim Ankauf von Schmucksachen und Alterthümern zu Rathe. Piero faßte auf seine Art das Verdienst seines Gastes auf, denn er ließ Statuen aus Schnee von ihm aufrichten und bildete sich etwas darauf ein, zwei so seltene Männer bei sich zu haben, wie Michelangelo und einen spanischen Lakaien, welcher von großer Körperschönheit war und eine solche Behendigkeit besaß, daß ein galoppirendes Pferd ihn nicht einholen konnte.

Piero de' Medici, mit glänzenden äußeren Eigenschaften ausgestattet, fehlte es an der Einsicht, der Gewandtheit, dem leutseligen und wohlwollen-

*) Diese Figur des Herkules hat Michelangelo viel beschäftigt. Er hat sie in verschiedenen Epochen seines Lebens wiederholt. M. de Vèze besitzt eine ganz treffliche Terra-cotta, welche echt scheint und welche den sitzenden Herkules darstellt. Man liest außerdem noch in den Observations de Mariette: „Ich sah in einem Zimmer der Florentiner Galerie ein Wachsmodell von großer Schönheit, das Michelangelo gemacht hat, um zu zeigen, wie er es gehalten hätte, wenn er beauftragt worden, den Torso des Belvedere zu restauriren.“ (Condivi, Observations de Pierre Mariette, p. 76);

den Geiste, welcher das Glück seines Vaters gegründet und ihn zum wirklichen Herrn von Florenz gemacht hatte. Seine Anmaßung wurde von Tag zu Tag unerträglicher. Die Volkspartei erhob sich und Savonarola reichte Karl VIII. die Hand. Der Fall Piero's war unvermeidlich. Michelangelo wollte weder gegen ihn kämpfen, noch zu ihm halten im Streite gegen seine eigenen Freunde, noch auch neutral bleiben, was seine Freundschaft zu Lorenzo und seine Beziehungen zu Piero verdächtig gemacht hätte; er verließ Florenz und begab sich nach Venedig. Da er in dieser Stadt keine Beschäftigung fand, ging er nach Bologna, wo ein glücklicher Zufall ihm die Bekanntschaft Aldovrandi's machen ließ, eines Mitgliedes des Rathes der Sechzehn, welcher ihm einige Arbeiten verschaffte. Aldovrandi behielt Michelangelo über ein Jahr bei sich und überhäufte ihn mit Freundschaftsdiensten und Aufmerksamkeiten, und, entzückt von seiner schönen Aussprache, mußte er ihm Dante, Petrarca, Boccacio und andere florentinische Dichter vorlesen. Als Arbeiten, die von dem damals zwanzigjährigen Künstler in Bologna ausgeführt wurden, betrachtet man zwei Figuren an dem Grabmal des heiligen Dominicus in der diesem Heiligen geweihten Kirche. Bei der einen Figur, der des heiligen Petronius, wird die Urheberschaft Buonarroti's angezweifelt; dagegen ist die andere Figur, ein knieender, candelabertragender Engel, in ihrer natürlichen Anmuth und seelenvollen Weichheit ganz eines Meisters, wie Michelangelo, würdig. „Es ist wohl das lieblichste Werk, das er je geschaffen, sagt Wilhelm Lübke in seiner „Geschichte der Plastik", der Erguß einer ideal gestimmten Jünglingsseele, die noch kaum berührt ist von der herben Wirklichkeit des Lebens*)." (Vergl. die Abbildung auf S. 21).

Im Jahre 1495 nach Florenz zurückgekehrt, schuf Michelangelo eine kleine Johannesstatue und den vortrefflichen schlafenden Amor, welcher den Anlaß zu seiner ersten Reise nach Rom gab. Die Biographen haben viel Gewicht auf eine ziemlich kindische Anekdote gelegt, welche sich auf diese Statue bezieht, und wenn ich sie mit einigen Worten erzähle, so geschieht es nur des Einflusses wegen, welchen der Aufenthalt Michelangelo's in der ewigen Stadt auf sein ferneres Leben gehabt hat. Lorenzo, der Sohn des

---

*) Siehe noch W. Lübke's Kunsthistorische Studien. Stuttgart 1869, p. 9, und H. Grimms, Künstler und Kunstwerke V. VI. 1865, p. 122—124. Lübke sowohl wie Grimm bezeichnen den Engel als von großer Wichtigkeit für den ersten Ausgang Michelangelo's.

Pier Francesco de' Medici, hatte die Statue gesehen und fand sie so schön, daß er Michelangelo rieth ihr ein Ansehen zu geben, als hätte sie in der Erde gelegen, sie so nach Rom zu schicken, wo man sie sicher für eine Antike halten und sie viel besser bezahlen würde als in Florenz. Der Kardinal San Giorgio ging auf den Leim und kaufte die Statue; aber als er merkte, daß er hinterlistig getäuscht worden war, schickte er einen seiner Edelleute*) aus, um den Künstler zu entdecken und, aufgebracht über den Betrug, erklärte er den Handel für nichtig und nahm sein Geld wieder. So lautet die Erzählung Vasari's, welcher jedoch nicht zu glauben scheint, daß Michelangelo auf diesen Spaß eingegangen sei, und der hinzufügt, daß, trotz seines Zornes, der Kardinal den Michelangelo nach Rom kommen ließ, wo er ihn freilich ein ganzes Jahr ohne Beschäftigung ließ. Einen merkwürdigen Brief, den man bisher nur in Fragmenten besaß, schrieb Michelangelo bald nach seiner Ankunft in Rom an Lorenzo de' Medici (denselben wahrscheinlich, der Gesandter in Frankreich war); der Text findet sich in der letzten Ausgabe des Vasari und vervollständigt und berichtigt die Erzählung des Biographen**). Der Brief zeigt, wie Michelangelo von

---

*) Nach Condivi verlangte der Cavalier, Michelangelo solle ihm zum Beweis, daß er der Schöpfer der Statue sei, einige seiner Arbeiten vorlegen; Michelangelo zeichnete mit einigen Federstrichen eine Hand, welche jenen sofort überzeugte. Mariette glaubte diese Zeichnung, welche aus der Sammlung Crozat stammte, zu besitzen. Sie ist an den Louvre gekommen; aber ihre Echtheit ist mehr als zweifelhaft und man theilt sie gegenwärtig dem Passarotti zu. Sie ist vom Grafen Caylus gestochen worden.

) Erlauchter Lorenzo, ich schreibe, um Euch zu melden, daß wir Samstag Abends gesund angekommen sind und sogleich zum Kardinal San Giorgio gingen, dem ich Euren Brief überreichte. Er schien befriedigt von meinem Besuch und wollte, daß ich mir sofort einige Figuren ansähe. Ich brachte damit den ganzen Tag hin, was mich verhinderte Eure anderen Briefe abzugeben. Sonntag kam der Kardinal in den neuen Bau und ließ mich rufen. Als ich kam, fragte er mich, was ich von dem hielte, was ich gesehen hätte; ich sagte ihm meine Meinung darüber, und ich meine, daß es jedenfalls sehr schöne Arbeiten sind. Der Kardinal wollte nun wissen, ob ich mir etwas Schönes zu arbeiten getraute. Ich antwortete, daß ich keine großen Vorspiegelungen machen wollte, aber er würde ja selbst sehen, was ich zu leisten im Stande sei. Wir haben einen Marmorblock für eine lebensgroße Figur gekauft, und nächsten Montag fange ich an zu arbeiten. Am letzten Montag gab ich Eure übrigen Briefe Rucellai, der mir das Geld auszahlte, das ich nöthig hatte. Ebenso das für Cavalcanti. Ich gab auch den Brief an Baldassare*) ab und verlangte das Kind) zurück, ich wolle ihm dafür sein Geld

---

*) Baldassare del Milanese hatte bei dem Scherz den Zwischenhändler gemacht.

**) Die an den Kardinal San Giorgio verkaufte Statue.

früher Jugend an von scrupulöser Gewissenhaftigkeit war, die ihm Regel für das ganze Leben blieb. Und bei allem Lärm, den die Geschichte machte, beweist sie weiter nichts, als daß man am Ende des XV. Jahrhunderts und zu Rom eine Arbeit des jungen florentinischen Meisters für eine Antike*) halten konnte. Freilich sagt Vasari, „daß der Kardinal nicht das geringste Kunstverständniß hatte und ein Ignorant war."

Michelangelo wohnte in Rom von 1496 bis 1501. Wie sind diese fünf Jahre ausgefüllt worden? Man ist nur unvollständig darüber unterrichtet. Er war schon berühmt und stand in der vollen Kraft der Jugend. Man kann somit voraussetzen, daß die vier Statuen, welche aus dieser Epoche auf uns gekommen, nicht die einzigen Arbeiten waren, welche ihn damals beschäftigt haben**). Denn ohne von den durch den Kardinal Piccolomini für die Bibliothek des Sieneser Domes bestellten fünfzehn Figuren zu sprechen, über die wir nur sehr unzulängliche Nachrichten haben, obschon vier davon zur Ausführung gekommen zu sein scheinen, kennen wir nur den Bacchus, den Cupido des Kensington-Museums, den Adonis in den Uffizien zu Florenz und die Pietà, heute in St. Peter, welche seinem ersten römischen Aufenthalt angehören. Der Bacchus wurde von einem Kunstfreunde Namens Jacopo Galli bestellt, die Pietà von dem Kardinal Jean de la Grolaye de Villiers, Abt von Saint Denis, Gesandten König Karls VIII. bei Alexander VI., also nicht von dem Kardinal von Amboise, wie Condivi und Vasari meinen. Was den Adonis betrifft, so ist es wahrscheinlich, daß diese Figur von Michelangelo bald nach seiner

wiedergeben. Er antwortete mir sehr heftig, lieber wolle er es in tausend Stücke schlagen, er hätte es gekauft und es sei sein Eigenthum, er könne durch Briefe beweisen, daß er dem genugthan, von dem er es empfangen hätte. Kein Mensch solle ihn zwingen es wieder herauszugeben. Er beklagte sich über Euch, Ihr hättet ihn verläumdet. Einer von unsern Florentinern hier hat sich dazwischengelegt, um uns zu vereinigen, hat aber nichts ausgerichtet; ich denke jetzt durch den Kardinal die Sache durchzusetzen, wozu mir auch Balducci rieth. Ich schreibe Euch, was weiter geschehen wird. Soviel für diesmal. Ich empfehle mich Euch. Gott behüte Euch vor Uebel. 2. Juli 1496." — Unterzeichnet: „Michelagnolo, in Roma."

*) Diese Statue kam in den Besitz des Herzogs von Urbino, später in die Hände der Gräfin von Mantua. (Gaye, Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, Firenze 1840, II, 53, 54). De Thou sah sie zu Mantua noch im Jahre 1573. (Condivi, Observations de Mariette, p. 67). Es ist möglich, daß das der schlafende Cupido mit zwei Schlangen im Schooße ist, welchen man in der Kunstakademie genannter Stadt aufbewahrt.

**) Vasari, XII, Prospetto cronologico p. 340, 345.

Ankunft in Rom in Angriff genommen wurde und daß es die ist, von welcher er in seinem Briefe an Lorenzo spricht.

Mehr als jede andere seiner Arbeiten offenbart die Pietà in St. Peter den Weg, welchen Michelangelo einschlug. Der Marmor zeigt nicht mehr blos eine Schönheit abstrakter, allgemeiner Art; von einer mächtigen Hand bearbeitet, spiegelt er Gedanken und Gefühle wieder: „Der größte Künstler kann nichts ersinnen, das ein einziger Marmorblock nicht in sich trüge, verborgen unter der Oberfläche; aber nur die Hand, die dem Geiste gehorsam ist, bringt zu der Gestalt in die Tiefe *)."



Fig. 2. Pietà. St. Peter zu Rom.

Die gehorsame Hand versucht bereits, den Stein das aussprechen zu lassen, was er noch niemals ausgesprochen hat. Die Madonna hat die den Frauen Michelangelo's eigenthümliche jugendliche und herbe Schönheit. Der

*) Der Anfang eines Sonetts von Michelangelo, über welches Varchi in der Florentiner Akademie eine Vorlesung hielt. Die Vorlesung ist im Druck erschienen (Firenze 1594).

Christuskörper auf den Knieen der Mutter ruhend, scheint bis über die Ruhe des Todes hinaus die Martern zu empfinden, welche der Gott-Mensch zu erdulden gehabt. Die Beine, die Gelenke, die Extremitäten sind von einer untadelhaften Schönheit und verkünden die vollkommensten und charakteristischsten Werke des Meisters.

Diese Pietà war in Rom ein Ereigniß. Gleichwol fühlt man heraus, daß diese so ausdrucksvollen Mienen, diese beredten Körper doch auch einiges Befremden verursachten. Vasari begnügt sich, die, welche behaupteten, Michelangelo habe der Madonna im Vergleich zum Alter des Sohnes ein viel zu jugendliches Aussehen gegeben, einfach „Dummköpfe" zu nennen. Condivi, weniger kurz und darüber geringdenkend, hat uns eine Erklärung überliefert, welche er von Michelangelo selbst hat. „Weißt Du nicht, sagte er mir, daß die keuschen Weiber sich viel länger jung erhalten, als die, welche es nicht sind? Um wie viel mehr die Jungfrau, die nie ein irdisches Verlangen gehabt hat, das auf ihren Körper hätte zurückwirken können!... Etwas ganz anderes war es bei dem Sohne Gottes; an ihm habe ich zeigen wollen, wie er in Wahrheit menschliche Gestalt annahm und, mit Ausnahme der Sünde, allen menschlichen Leiden ausgesetzt war *)".

Welchen Werth auch diese Erklärung Michelangelo's habe, die Individualität, welche den dominirenden Zug seines Genies ausmacht und welche sich durch den entschiedenen und überlegten Ausdruck charakterisirt, bekundet sich schon unverhohlen in diesen ersten Arbeiten. Sie wird in der Folge noch viel mehr hervortreten und sich in jene mächtige, erhabene, originale Form kleiden, welche die geringsten Werke Buonarroti's zu unsterblichen Schöpfungen macht. Michelangelo wird wachsen, er wird Alles, was vor ihm war, überholen, seine gigantische Phantasie wird in die Welt neue Formen werfen, wahrer als die Realität. Trunken von seinem eigenen Genie, wird er die äußersten Gipfel der Kunst erklimmen: er wird bis zu kühnster Vermessenheit, bis zum Uebermaß gelangen; aber von den ersten Schritten an ist es ein Riese, welcher vorwärts dringt; und wenn er sich

*) Diese Pietà ist die einzige Arbeit Michelangelo's, welche er mit seinem Namen bezeichnet hat. Eines Tages hörte er nämlich die Unterhaltung einiger Mailänder vor der Statue mit an. Sie rühmten dieselbe und als der eine fragte, wer sie gearbeitet habe, entgegnete ein anderer: „Unser Gobbo aus Mailand." Michelangelo ärgerte sich darüber und schwieg; in der Nacht jedoch kam er mit einer kleinen Laterne und seinen Meißeln versehen in den St. Peter und grub seinen Namen auf dem Gürtel der Madonna ein: Michaelangelus Bonarotus. Floren.



Davidstatue, nach Michelangelo.

Clement, Michelangelo ꝛc. Blatt I. zu Seite 31.

bis an das Ende seiner langen Laufbahn die Thätigkeit und das Feuer der Jugend gewahrt hat, so hat er auch nie das Unsichere, Schwächliche, Schwankende gezeigt, das sonst gewöhnlich dem ersten Auftreten eigen zu sein pflegt.

Nach der Vertreibung der Medici war Florenz mehrere Jahre lang den heftigsten Kämpfen Preis gegeben. Der Tod Savonarola's, welcher die Niederlage der ungestümen Reformatoren vollendete, gab der gemäßigten Partei die Herrschaft zurück und man fing wieder an mehr als je sich mit der Kunst zu beschäftigen, welche einen Augenblick durch den wilden Dominicaner verbannt worden war. Michelangelo wünschte sein Vaterland wieder zu sehen und fand bald Gelegenheit dorthin zurückzukehren.

Im Besitz der Kirche Santa Maria del Fiore befand sich seit langer Zeit ein großer carrarischer Marmorblock, an dem sich verschiedene Bildhauer versucht hatten, aber nur um ihn noch mehr zu verderben. Soderini*) hatte die Bearbeitung des Steines Leonardo da Vinci angetragen, doch hatte dieser erklärt, daß nichts damit anzufangen sei. Einige Freunde schrieben dieserhalb an Michelangelo. Das Unmögliche schon reizte ihn. Er bewarb sich sofort darum und verbürgte sich daraus, ohne andere Marmorstücke anzufügen, eine Figur zu fertigen. Durch einen Beschluß vom 16. August 1501 wurde ihm der Block abgetreten, damit er daraus einen David schaffe, welchen er in zwei Jahren gegen einen monatlichen Ehrensold von sechs Goldgulden herstellen sollte. Er baute sich ein Atelier und schloß sich darin achtzehn Monate ein, ohne Jemanden sein Werk sehen zu lassen. Der Koloß auf dem Platze vor dem Palazzo vecchio war das Resultat dieser einsamen Arbeit. In der Ausführung dieser Figur ist Michelangelo jedenfalls sehr durch die Dimensionen des Marmors gehindert worden. Er mußte seine ursprüngliche Absicht, sie noch mehr in Handlung zu setzen, aufgeben. Eine Zeichnung vom höchsten Interesse, welche Mariette ehemals besaß und beschrieben hat, ist nach langer Wanderung in das Museum des Louvre gekommen und legt den ersten Ge-

*) Soderini war noch nicht Gonfaloniere auf Lebenszeit, wie es Vasari annimmt; er wurde erst 1502 gewählt.

danken zu diesem Werke dar. David setzt den Fuß auf den Kopf des Goliath. Diese Bewegung, welche das Knie hervortreten ließ, wurde durch die Form des Marmorblocks unmöglich gemacht, mithin auch die Ausführung der so gedachten Figur. Michelangelo mußte auf seine erste Intention verzichten und es ist in dieser Statue die Noblesse der Stellung, die kräftige Eleganz der Form, das vollendetste Verständniß und die Vorzüglichkeit der Arbeit mehr als die ausgeprägte Darstellung einer historischen Persönlichkeit zu bewundern*). Der unbestimmte Charakter der Figur war schon seinen Zeitgenossen aufgefallen, denn Condivi nennt sie kurzweg den „Giganten". (Vergl. die Abbild. Bl. I).

Der David wurde am 8. Juli 1504 aufgestellt und vollständig am 8. September desselben Jahres beendet**). Erst nach stürmischen Verhandlungen verständigte man sich über den Platz, welchen der Koloß einnehmen sollte. Der schwierige Transport geschah unter Leitung Pollajuolo's und San-Gallo's. Die darüber in den Archiven von Santa Maria aufbewahrten Acten zeigen, mit welcher verständigen Sorgfalt die Florentiner ihre künstlerischen Angelegenheiten betrieben***). Die Namen der Mitglieder der Commission, welche Alles, was sich auf den David bezog, zu prüfen hatte, sind auf uns gekommen. Es sind die berühmtesten Künstler jener Zeit: Leonardo da Vinci, Perugino, Filippino Lippi, Ghirlandajo. Nirgends ist das Dazwischentreten einer unbefugten Macht zu spüren, und, als die Meinungen getheilt waren, — die einen wollten den David in die Loggia de' Lanzi setzen, die andern auf den Platz, den er heute einnimmt, links vom Eingange des Palazzo vecchio, — so ließ man auf Vorschlag Lippi's den Michelangelo kommen, damit er seine Meinung sage, „da er ja die Statue gemacht hätte †)". Als der Gonfaloniere Soderini ihn einst bei der Arbeit besuchte und sich eine Kritik erlaubte, indem er die Nase des David zu dick fand, machte sich der Künstler grausam über ihn lustig. Er stieg auf sein Gerüste, nachdem er ein wenig Marmorstaub aufgerafft hatte,

*) Die 18 Zoll hohe Wachsskizze dieser Statue befindet sich in der Sammlung Buonarroti. Piot in Paris besaß in einer kleinen Bronze eine sehr interessante Variante dieser berühmten Statue, welche jedenfalls eines der Projecte Michelangelo's reproducirt. Der Kopf erinnert in frappanter Weise an den des Giulio de' Medici zu S. Lorenzo. Diese prächtige Statuette ging in Thiers' Besitz über.

**) Gaye, Carteggio II, p. 464. Vasari XII, Prosp. cron. p. 344.

***) Gaye, Carteggio II, p. 445, 462.

†) Vasari, XII, Prosp. cron. 344.

und ließ letzteren auf seinen Kritiker herunterfallen, während er sich stellte als verbesserte er die Nase mit seinem Meißel; hierauf wendete er sich gegen den Gonfaloniere und fragte: „Nun, wie denkt Ihr jetzt davon?" — „Bewunderungswürdig! antwortete Soderini, Ihr habt ihm das Leben gegeben." Michelangelo stieg vom Gerüste herab und lachte über diesen hochweisen Herrn Rath, „ähnlich so vielen anderen gelehrten Kennern, welche über Dinge schwatzen, die sie nicht verstehen."

Während er an dem marmornen David arbeitete, im Jahre 1502, beauftragte ihn Soderini, auf Rechnung des florentinischen Staates, eine gleiche Davidstatue, aber von Bronze, zu arbeiten, welche dem Marschall von Guise geschickt werden sollte, aber in Folge politischer Umstände im Jahre 1508 dem Schatzmeister Robertet gegeben wurde. Vorausgesetzt, daß sie nicht zerstört worden, muß sich dieselbe noch in Frankreich befinden, doch weiß man durchaus nicht, was aus ihr geworden ist. Es würde daher auch unnütz sein von ihr zu sprechen, wenn sie nicht Michelangelo Anlaß zu vielen Sorgen gegeben hätte und wenn nicht die in florentinischen Archiven aufbewahrten Documente merkwürdige Nachrichten über die Beziehungen enthielten, welche damals zwischen der florentinischen Republik und Frankreich bestanden. Aus diesen Urkunden geht hervor, daß das, was wir unter dem derben Sprüchwort, „die Wurst nach der Speckseite werfen", verstehen, damals auf eine Weise ausgeübt wurde, welche uns heutzutage ziemlich kindisch erscheint. Pierre de Rohan, Marschall de Guise, war nicht nur die in politischer Beziehung wichtige Persönlichkeit, als welche man ihn kennt, sondern auch ein eifriger Kunstliebhaber. Nachdem er Ludwig XI. und Karl VIII. im Kriege und in der Verwaltung gedient, hatte er die Gunst Ludwig XII. gewonnen und während seiner Feldzüge an der Spitze der französischen Armee in Italien seine Liebhaberei für die Künste entwickelt. Gern unterstützte er die florentinischen Gesandten bei Verwickelungen mit Frankreich, und die Signoria hatte bereits 1499 seine Gefälligkeit anerkannt, indem sie ihm zwölf Büsten, wahrscheinlich zum Schmuck seiner Wohnung, schickte. Der Marschall hatte während seines Aufenthaltes in Florenz die Statue des David von Donatello gesehen, welche sich gegenwärtig in den Uffizien befindet. Er wünschte eine ähnliche zu haben, und hier ist der Brief, welchen die Gesandtschaft von Florenz in dieser Angelegenheit an die Regierung der Republik schrieb:

„Der Marschall von Guise zeigt sich unserer Stadt sehr günstig und er hat uns dringend gebeten, Ew. Herrlichkeit zu schreiben, ihm doch so eine

Statue des David, wie er sie im Hofe des Palazzo gesehen habe, in Bronze gießen zu lassen. Er sagt, daß er die Kosten bezahlen werde, doch glaube ich wohl, daß er im Grunde seines Herzens darauf rechnet, man werde sie ihm schenken *)."

Die Magistratsherren scheinen sehr zuvorkommend auf die Ideen des Marschalls eingegangen zu sein. „Wir haben gesucht, schreiben sie, wer wohl eine Davidstatue, wie Ihr sie für den Marschall de Guise wünschet, machen könnte, doch ist Noth an guten Meistern; indessen werden wir nicht ermangeln unser Möglichstes zu thun." Der Marschall wurde ungeduldig, er bittet den Gesandten seine Herren daran zu erinnern, daß er recht sehr diese Statue wünsche. Der Gesandte fügt hinzu, „daß er sich sehr wohlwollend zeige und noch viel mehr verdiene." Man vertraute ihre Ausführung Michelangelo an und zu Ende des Jahres 1502 war sie schon weit vorgeschritten.

Der Gonfaloniere schrieb abermals an den Gesandten, daß man die Sache so viel wie möglich beschleunige, „aber in Sachen der Malerei und der Bildhauerei könne man nichts bestimmt versprechen," sie werde zu Michaelis fertig werden, wenn Michelangelo sein Wort halte, „auf welches freilich, in Erwägung der Köpfe dieser Leute, nicht zu rechnen sei." Mit dem Karton der Schlacht von Pisa und den für Santa Maria bestellten zwölf Statuen beschäftigt, scheint der Eifer, mit dem Michelangelo diese Figur in Angriff nahm, bald wieder erkaltet zu sein, und wohl mochte er die harten Worte verdienen, welche sein Freund Soderini nicht sparte. Im Uebrigen fiel der Marschall, der die Königin Anna beleidigt hatte, in Ungnade, sodaß Michelangelo Frist erhielt.

Die Correspondenz ist jedoch von 1505 an wiederaufgenommen und zwar bei folgender Gelegenheit. Die Republik Florenz schuldete an Frankreich sehr bedeutende Summen, deren Rückerstattung vom Schatzmeister Robertet mit Nachdruck verlangt wurde. Der Gesandte Pandolfini suchte anfänglich mit dem Könige selbst über die Sache zu unterhandeln, doch wurde er bald gewahr, daß er ohne Vermittler nicht vorwärts kommen werde. „Der König, sagte er, will sich um nichts kümmern, er läßt sich in Allem durch Andere leiten, und mit vier Worten, zur rechten Zeit ge-

*) 22. Juni 1501. Unterzeichnet: Pier Francesco Tosbinghi und Lorenzo de' Medici Oratores apud Christianissimum. Gaye, Carteggio, II. p. 52. — Ueber alle auf diese Statue bezüglichen Verhandlungen, wie über einige andere wichtige Punkte aus dem Leben Michelangelo's, siehe das Schriftchen von Reiset: Un bronze de Michel-Ange. 1851.

sprochen, kann man mit ihm machen, was man will." Er sagte diesen Morgen: „Unter allen Umständen müssen die Florentiner das Geld bezahlen, welches sie schulden." Die Umstände drängten. Der Gesandte setzte sich mit einem Mann im Dienste des Schatzmeisters in Verbindung. Derselbe sprach darüber mit seinem Herrn, welcher in großen Zorn gerieth, indem er die Florentiner Undankbare nannte und meinte, daß Alles nur von dem Geize des Gonfaloniere herkomme und daß man seine Dienste bei anderen Gelegenheiten besser zu schätzen gewußt hätte, daß er den Ring, welchen er am Finger trage, bei dem Aufstand von Arezzo erhalten habe, ebenso ein silbernes Becken aus der Zeit Niccolo's. „Seht doch, fügte er hinzu, was sie für gute Freunde sind, sie ließen für den Marschall de Guise eine Davidstatue fertigen, und da er in Ungnade fiel, so haben sie sich wohl gehütet, ihm dieselbe zu schicken." Der Vertrauensmann schloß daraus und versicherte, daß wenn man jährlich dem Schatzmeister einige hundert Thaler gebe, man wunderbaren Nutzen daraus werde ziehen können „Tanto fructo che maraviglieresti."

Robertet gab schließlich zu verstehen, daß, wenn man ihm die Statue schicken wolle, sich alles leicht arrangiren lasse, und, in der That, von diesem Moment an, scheint das beste Einvernehmen zwischen den Gesandten und dem gestrengen Schatzmeister Ludwigs XII. bestanden zu haben. Der David wird gegossen, aber er muß noch überarbeitet werden. Michelangelo ist in Rom beschäftigt, die Decke der Sixtina zu malen: der Papst will ihn nicht fortlassen „nicht einmal auf fünfundzwanzig Tage, und es giebt Niemand in Italien, schreibt Soderini, der fähig wäre ein Werk von dieser Bedeutung zu vollenden. Er und nur er allein muß die Arbeit leiten, da ein anderer, der seine Intentionen nicht kennt, sie leicht verderben würde." Dennoch mußte man darauf verzichten, daß Michelangelo diese Statue vollendete und aus einem Briefe Soderini's vom 14. October 1508 ersehen wir, daß er einen anderen Künstler beauftragte, sie zu ciseliren.

Der David wurde gegen Ende des Jahres 1508 in Livorno eingeschifft. Robertet ist entzückt, er will ihn in den Hof seines Schlosses von Blois aufstellen lassen, aber er bedarf noch einer Säule als Sockel. Soderini fand das doch zu stark und schlug es rundweg ab.*) Ich sagte schon, daß diese Statue verschwunden und wahrscheinlich eingeschmolzen worden ist, woraus zu ersehen, wie „unrecht Gut niemals gedeiht!"

*) Gaye, Carteggio II. p. 52—109.

Ich komme auf Michelangelo zurück. Er hatte sich durch einen Contract vom 25. April 1503*) verpflichtet, in einem Zeitraum von zwölf Jahren die acht Fuß hohen, für S. Maria del Fiore bestimmten zwölf Statuen zu liefern, welche ich schon erwähnt habe. Er entwarf nur eine einzige davon, die des S. Matthäus, welche sich heute in dem Hofe der Akademie von Florenz befindet. Man kennt die Gründe nicht, die ihn veranlaßten, diese Arbeit aufzugeben; seine Mitbürger legten letzterer eine solche Wichtigkeit bei, daß man sogar bestimmt hatte, das für diese Arbeiten besonders erbaute Haus solle, wenn er unter den festgestellten Bedingungen diese Statuen lieferte, sein Eigenthum werden. Er arbeitete zu derselben Zeit an zwei Medaillons, die Jungfrau mit dem Kinde darstellend, das eine für Taddeo Taddei, das andere für Bartolommeo Pitti.**) Das eine dieser Werke sieht man in der Galerie der Uffizien, das andere, welches, obgleich unvollendet, doch eine seiner bewunderungswürdigsten Leistungen ist, befindet sich in der königl. Akademie zu London. Vasari erwähnt noch ein Relief in Bronze, welches nach Flandern geschickt worden, aber gegenwärtig verschollen ist.***)

Zwischen 1502 und 1504 war es, „um nicht ganz von der Malerei abzukommen," daß Michelangelo die berühmte Madonna der Tribune von Florenz in Tempera malte. Von allen dem Michelangelo zugeschriebenen Staffeleibildern ist es dasjenige, dessen Echtheit nie angezweifelt worden ist. Die Parzen im Palazzo Pitti, welche lange Zeit als von seiner Hand gegolten haben und deren Erfindung, Anordnung und Zeichnung ihm auch sicher angehört, werden gegenwärtig mit Wahrscheinlichkeit dem Rosso Fiorentino zugetheilt. Die Madonna der Tribuna ist oft gestochen worden; sie ist aller Welt bekannt und es ist überflüssig sie zu beschreiben. Sie macht einen harten, skizzenartigen Eindruck und trotz mancher trefflichen Eigenschaften will das Gemälde nicht recht ansprechen. Michelangelo war durch den be-

*) Vasari, XII., Prosp. cron. p. 343

**) Vasari, XII. 175.

***) Das Medaillon, welches die Jungfrau mit dem Christkinde und dem kleinen Johannes vorführt, ist in der kleinen Galerie der Uffizien aufgestellt; die wunderbare Jungfrau mit dem Kinde ist aus den Händen des Malers Wicar an die Londoner Akademie gelangt. (Vasari XII. p. 175 Noten). Die bronzene Madonna, welche, wie Vasari will, nach Flandern geschickt worden ist und welche aus derselben Epoche stammen soll, hat wahrscheinlich niemals existirt. Der Biograph, schlecht unterrichtet über diesen Theil des Lebens Michelangelos, hat jedenfalls von der schönen Marmorgruppe in der Kirche zu Brügge sprechen wollen. (Siehe die Noten).

schränkten Rahmen genirt: er brauchte weite Räume, wo er seiner kühnen Phantasie die Zügel konnte schießen lassen. Als Maler sollte er seine Kraft nur an dem Gewölbe der Sixtina zeigen, und ich glaube, daß er mit dem, was er von der Oelmalerei gesagt haben soll, die ganze Staffeleimalerei gemeint hat: „daß sie nur für Weiber gut sei." Man hat ihm häufig vorgeworfen, daß er, indem er im Hintergrunde dieses Bildes nackte Gestalten angebracht, den Charakter der religiösen Malerei geschädigt habe. Es ist unbestreitbar, daß er von da ab mit den Traditionen der kirchlichen Malerei des Mittelalters und der ersten Zeit der Renaissance brach und daß er in der Folge noch viel mehr damit gebrochen hat. Jedoch ist dabei zu bemerken, daß vor ihm Luca Signorelli ganz dasselbe gethan, wie man es in seiner Madonna in der Galerie der Uffizien, und noch viel besser in seinen wundervollen Fresken im Dom von Orvieto sehen kann.*)

Im Frühjahr 1503 beschloß der Magistrat von Florenz, den Rathssaal im Palazzo vecchio mit Malereien schmücken zu lassen, und beauftragte Leonardo da Vinci, der damals auf dem Gipfel seines Ruhmes stand, die eine der Wände zu verzieren. Leonardo hatte schon Hand ans Werk gelegt, als Michelangelo den Auftrag erhielt die andere Wand zu malen.**) Es war also nicht, wie man allgemein glaubt, eine Art von Concurrenz, in welcher der alternde Schöpfer des Mailänder Abendmahls von seinen jungen Rivalen besiegt worden wäre. Diese Malereien kamen nicht zur Ausführung. Leonardo wurde, nachdem er mit seiner Arbeit ziemlich weit vorgerückt war, derselben überdrüssig und gab sie auf. Nicht einmal der Karton, den er dazu gezeichnet hatte, ist auf uns gekommen: als Mittel diese Composition zu würdigen, ist uns nur ein von Edelinck gestochenes Fragment nach einer Copie von Rubens geblieben; doch würde man sich vergebens mühen, durch diese Interpretation des flämischen Malers das

---

*) Vasari erzählt bei dieser Gelegenheit die wieder aufgewärmte Anecdote von Tarquinius und den sibyllinischen Büchern, welche zeigt, mit welcher Festigkeit Michelangelo die Würde seiner Kunst vertrat. Er hatte das Bild für einen reichen Kunstliebhaber unter seinen Freunden, für Agnolo Doni, ausgeführt und schickte es ihm mit einem Zettel, auf dem er 70 Ducaten für seine Arbeit verlangte. Agnolo, der etwas knauseriger Natur war, fand den Preis zu hoch, ließ ihm sagen 40 Ducaten seien genug und schickte ihm diese. Michelangelo schickte sie ihm sofort zurück und verlangte, um ihn zu züchtigen, 100 Ducaten oder sein Bild. Agnolo antwortete ihm darauf, daß er 70 Ducaten zahlen wolle, doch Michelangelo, aufgebracht, verdoppelte den ersten Preis und forderte jetzt 140 Ducaten.

**) Gaye, Carteggio II. p. 88. — Vasari XII. p. 177.

Werk des florentinischen Meisters kennen zu lernen. Leonardo hatte als Gegenstand seiner Composition eine Episode aus der Schlacht von Anghiari gewählt, welche mit der Niederlage des mailändischen Feldherrn Piccinino endete. Das wohl ungenügend von Edelinck gestochene Fragment stellt einige Reiter dar, welche sich um eine Fahne streiten; wahrscheinlich bildete es nur den untergeordneten Theil eines großen Ganzen, und wir haben den Verlust einer der bedeutendsten Arbeiten Leonardo's zu beklagen. Auch der Karton, welchen Michelangelo entworfen hatte, ist uns nicht erhalten worden, er ging während des Aufruhres von 1512 zu Grunde. Vasari beschuldigt den eifersüchtigen Bandinelli ihn ruchlos zerstört zu haben. Man bewahrte einige Fragmente in Mantua bis zum Jahre 1595 auf; aber selbst diese Stücke sind verschwunden. Der Verlust dieses Kartons ist unersetzlich, glücklicherweise aber nicht vollständig. Marc-Antonio und Agostino Veneziano haben einige Figuren daraus gestochen, wahrscheinlich nach Zeichnungen Raffaels, welcher dies große Werk während seines Aufenthaltes in Florenz von 1506 bis 1508 studirt hatte. (S. d. Abb.) Die berühmtesten Maler dieser Epoche copirten es um die Wette und San Gallo hatte, nach Vasari, eine Wiederholung in Oel, grau in grau, gemacht. Letztere ist wahrscheinlich dieselbe, welche aus dem Palazzo Barberini in Rom nach England in das Schloß von Holkham*) gelangte und von Schiavonetti ziemlich gut gestochen worden ist.

Michelangelo begann den Karton im October 1504, und die schätzbaren, durch Gaye veröffentlichten Documente besagen, daß er im Februar 1505 daran arbeitete, kurze Zeit also vor seinem zweiten Aufenthalte in Rom.**) Er beschäftigte sich vielleicht noch damit während des Aufenthaltes, den er später in Florenz nahm, als er nach Carrara ging, um dort den Marmor für das Grabmal Julius II. zu holen, oder vielleicht auch auf dem Rückweg; im Monat August 1505 hatte er seine Arbeit voll-

*) Waagen zweifelt an der Echtheit dieser Grisaille. Allerdings weiß man, daß die auf Veranlassung Vasaris angefertigte Copie San Gallo's (s. das Leben Bastiano di San Gallo's, Vasari XI. p. 201), von dem Prälaten Giovo nach Frankreich an den König Franz I. geschickt worden ist. Das Bild in Holkham jedoch scheint nie in Frankreich gewesen zu sein; es gelangte direct aus der Galerie Barberini nach England. Zudem könnte letzteres Bild nicht den ganzen Karton umfassen, da man keine der unendlich vielen Figuren zu Pferde darauf sieht, die sich, Vasari zufolge, ebenfalls auf dem Karton befunden haben. (Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris II, 512.)

**) Gaye, Carteggio III. p. 92, 93.

ständig beendet. Acht bis zehn Monate hatten also hingereicht dieses große Unternehmen zu Ende zu führen. Seiner Gewohnheit folgend hatte er sich

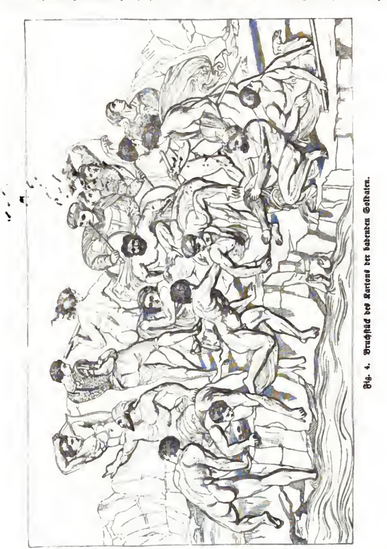


Fig. 4. Bruchstück des Kartons der badenden Soldaten.

in sein Atelier zu San Onofrio eingeschlossen und Niemanden gestattet das unfertige Werk zu sehen. Er hatte als Gegenstand seiner Composition

eine Episode aus dem Kriege mit Pisa gewählt. Die florentinischen Soldaten, welche sich im Arno baden, werden von feindlichen Reitern überfallen. Die Trompeter blasen Alarm, einige von den Soldaten steigen aus dem Wasser, indem sie sich gegenseitig helfen, andere kleiden sich hastig an, man stürzt nach den Waffen. Diese tumultuarische Scene eignete sich ganz vorzüglich dazu die eminenten und originellen Eigenschaften, die anatomische Kenntniß, die Kühnheit in der Art zu componiren, die Festigkeit der Zeichnung, welche dem jungen florentinischen Meister in so hohem Grade auszeichneten, in helles Licht zu setzen. Obgleich Luca Signorelli schon in seinen Fresken zu Orvieto nackte Figuren von großer Bedeutung eingeführt hatte, so hatte doch noch kein Maler die menschliche Gestalt mit dieser Kühnheit, dieser Freiheit behandelt und mit so spielender Leichtigkeit fast unübersteigbare Schwierigkeiten besiegt. Und als 1506 dieser Karton zum ersten Male im Saale der Päpste, bei Santa Maria Novella, ausgestellt wurde, erregte er eine Bewunderung, die von allen Zeitgenossen bezeugt wird. Benvenuto Cellini *) behauptet, daß Michelangelo nie wieder eine derartige Eingebung gehabt habe, selbst in den Malereien der Sixtina nicht; er fügt hinzu, daß diese Composition und die von Leonardo würdig wären „die Schule der Welt" zu sein.

Von welchem Einfluß auch der Karton des Kriegs von Pisa auf die zeitgenössischen Künstler gewesen sein mag, welche ihn damals, als das bedeutendste Werk des größten Genies ihrer Zeit studirten, immerhin wird man sich hüten müssen dem enthusiastischen Biographen blindlings zu folgen, welcher den ersten Theil des Lebens Michelangelo's sehr ungenau und unvollständig beschrieben hat und der unter Andern behauptet, daß Raffael 1502 mit Pinturicchio nach Florenz gekommen sei, um das Werk Michelangelo's zu studiren. Im Jahre 1502 war der Karton noch gar nicht angefangen. Zudem ist es erwiesen, daß Raffael im Jahre 1504 zum ersten Male nach Florenz kam und daß das Werk Michelangelo's erst im Jahre 1506 ausgestellt war, und damals also nur hat ihn Raffael benutzen können. Der Einfluß Buonarroti's auf Raffael ist übrigens nicht zweifelhaft, und Vasari irrt nur in der Zeit, mit welcher diese Einwirkung begann; die durch den Schöpfer der Sixtina auf den Maler der Sibyllen in S. Maria della Pace ausgeübte Wirkung wurde von den Zeitgenossen so bestimmt angenommen, daß Julius II. zu Sebastiano del Piombo sagen konnte:

*) Benvenuto Cellini, Vita. Pisa 1824 p. 19. 20.

„Betrachte die Werke Raffaels, sobald er die Werke Michelangelos gesehen, hat er plötzlich die Weise des Perugino verlassen und sich, soviel er konnte, der des Michelangelo genähert." Er fügte hinzu: „Aber er ist fürchterlich und es läßt sich nicht mit ihm umgehen." *)

Nach Vasari würde es im Jahre 1503 gewesen sein, daß Julius II., bald nach Antritt des Pontificats und nachdem er beschlossen, sich ein Grabmal errichten zu lassen, den Michelangelo nach Rom berief und ihn mit dem Entwurfe eines Grabmals beauftragte, welches an Pracht alles bis jetzt Dagewesene übertreffen sollte: wir wissen jedoch daß Michelangelo noch im Monat Februar 1505 in Florenz war und erst um diese Zeit nach Rom reiste, also zwei Jahre später, als sein Biograph angiebt. Er machte sich wahrscheinlich sogleich an den Entwurf des Grabmals, welchen Julius II. mit dem ihm eigenen Enthusiasmus aufnahm und an dessen Ausführung sofort gegangen wurde; dann begab er sich nach Carrara, wo er nach seiner eigenen Angabe acht Monate blieb. Während seines Aufenthaltes in dieser Stadt konnte er jedoch nicht vier Statuen ausführen und acht andere anlegen, wie Vasari behauptet. Er blieb gleichwohl nichts weniger als müßig. Aus dem Contract, welchen er mit den Schiffern abschloß, die ihm seinen Marmor nach Rom führen sollten, geht hervor, daß er zwei Figuren entworfen hatte; was eben noch lange nicht mit der Rechnung Vasari's stimmt. Der Marmor kam an; er nahm fast die Hälfte des Petersplatzes ein. Mit jener ungestümen Rührigkeit, die er überall zeigte, beschäftigte sich Julius mit dem Grabmal. Er hatte einen bedeckten Gang von seinem Palast bis nach dem Atelier Michelangelo's bauen lassen, „wohin er oft ging, um mit ihm über Bildhauerei und über andere Dinge zu plaudern, wie er es mit einem Bruder gethan haben würde" **). Wie konnte diese Vertraulichkeit so plötzlich in eine solche Kälte umschlagen, daß Michelangelo bestimmt wurde, die mit so vielem Feuer begonnenen Arbeiten zu verlassen und aus Rom zu fliehn? Die von den Biographen angeführten Erklärungsgründe sind nicht annehmbar. Vasari behauptet unter andern Dingen, daß der Papst, nachdem er einige Arbeiter Michelangelo's bestochen, verstohlen sich in die Sixtina geschlichen habe, um die Malereien des Gewölbes zu sehen, und daß Michelangelo, ihn erblickend, sich auf dem Gerüste versteckt und einen Balken auf ihn herab geworfen habe, welcher

*) Brief Sebastiano del Piombo's an Michelangelo, 15. Octbr. 1512, (Gaye, Carteggio II. p. 489).

**) Condivi p. 17.

den Pontifex beinahe zerschmetterte. Kurz, es war nicht mehr die Rede von den Malereien der Sixtina, welche im Jahre 1508 eben angefangen waren. Alles läßt glauben, daß die Freundschaft seines fürchterlichen Protectors dem Michelangelo, da sie ihn in seiner Gewöhnung an einsame Arbeit störte, lästig geworden ist, und daß er seine Verstimmung nicht verbarg, als er bemerkte, wie Julius II. bei seinem wunderlichen Charakter, momentan wenigstens, in seinem Eifer für das Grabmal sich erkaltet zeigte. Die Verstimmung zwischen zwei Männern solchen Schlages konnte nur mit einer Katastrophe enden. Vasari erzählt letztere wie folgt:

„Während Michelangelo mit diesen Arbeiten beschäftigt war, kamen die letzten Marmorblöcke von Carrara in Ripa an und wurden von da auf dem Platz von S. Peter geschafft. Da nun das Geld denen bezahlt werden mußte, welche sie abgeliefert hatten, ging Michelangelo in dieser Angelegenheit, wie er gewohnt war, zum Papste, und da er denselben an jenem Tage gerade sehr mit den bolognesischen Angelegenheiten beschäftigt fand, kehrte er nach Hause zurück und bezahlte die Rechnung aus seinem Beutel, in der Meinung er werde die Anweisung darauf alsbald von seiner Heiligkeit erhalten. Als er jedoch eines andern Tages kam, um mit dem Papste über diese Angelegenheit zu sprechen, machte man Schwierigkeiten ihm vorzulassen, indem der Thürsteher sagte, er habe Befehl Niemanden einzulassen. „Du kennst vielleicht diesen Mann nicht“, sagte ein Bischof zu dem Thürsteher? — „Ich kenne ihn wohl, entgegnete jener, ich bin aber hier, um die Befehle Sr. Heiligkeit auszuführen.“ Michelangelo, für welchen bis jetzt immer die Thüren geöffnet gewesen waren, antwortete unwillig dem Thürsteher: „Er möge, wenn S. Heiligkeit nach ihm frage, nur sagen, er sei anderswohin gegangen.“ Und zurückgekehrt in seine Wohnung um zwei Uhr Nachts, gab er zweien seiner Diener Befehl, alle seine Habseligkeiten an die Juden zu verkaufen und ihm nach Florenz zu folgen. Er bestieg ein Pferd und erst zu Poggibonzi, auf Florentiner Gebiet angelangt, machte er Halt. Fünf Couriere folgten ihm dahin mit Briefen vom Papste, um ihn zurückzuholen; doch weder Bitten noch der Brief, der ihn mit der Ungnade Sr. Heiligkeit bedrohte, falls er nicht umkehre, vermochten etwas über ihn; nur dazu verstand er sich zuletzt, auf Bitte der Couriere als Antwort an den Papst folgende Zeilen zu schreiben: „Sr. Heiligkeit möge ihm verzeihen, er werde nicht wieder vor sein Angesicht kommen, nachdem er ihn wie einen Elenden habe fortjagen lassen, seine treue Anhänglichkeit habe solches nicht verdient. Sr. Heiligkeit möge sich einen anderen Bildhauer suchen.“

Julius war von außerordentlicher Heftigkeit und litt keinen Widerspruch. Er schrieb drei Breves an die Signoria von Florenz mit dem Verlangen, den Flüchtling zurückzuschicken; doch Michelangelo hatte keine Lust sich seiner Wuth preiszugeben. Ehe er zum Papste zurückkehrte, wollte er lieber sein Vaterland meiden und eine Einladung des Großtürken annehmen, welchem er eine Brücke von Constantinopel nach Pera bauen sollte. Julius drohete; Soderini unterhandelte; Michelangelo wollte sich zu nichts verstehen. „Er ist so in Schreck gesetzt, schreibt der Gonfaloniere, daß es trotz des Breves Sr. Heiligkeit nöthig ist, daß der Cardinal von Pavia einen eigenhändig unterzeichneten Brief uns schreibt, worin ihm volle Sicherheit und Straflosigkeit versprochen wird. Wir haben unser Möglichstes gethan und werden es noch thun, um ihn zur Rückkehr zu bewegen; aber wir versichern Euch, daß wenn man nicht sanft mit ihm zu Werke geht, so wird er lieber ganz von hier weggehen, wie er schon zweimal thun wollte." *) Ebenso schrieb er an den Cardinal von Volterra: „Wir haben Michelangelo gesehen und haben unser Möglichstes gethan, um ihn zur Rückkehr zu bewegen; aber er bleibt mißtrauisch, da Ew. Herrlichkeit nichts Gewisses zusagt." Zu gleicher Zeit sagte Soderini zu Michelangelo: „Du hast dich da in eine Lage gebracht, in welche der König von Frankreich sich nicht gewagt haben würde. Es ist genug der Bitten. Wir wollen Dir zu Gefallen nicht den Staat einen Krieg mit dem Papste aussetzen; also triff Anstalten zur Rückreise." Während dieser Verhandlungen war Julius II. in Bologna angelangt, doch hatten ihn die Kriegsbegebenheiten seinen Bildhauer nicht vergessen lassen. Und wirklich schrieb der Cardinal von Volterra im Auftrage des Papstes von dieser Stadt aus an die Signoria von Florenz einen dringenden Brief, welcher Michelangelo zu einem Entschlusse brachte. Er reiste gegen den 1. December nach Bologna, und man muß hören mit welcher Freundlichkeit und mit welcher Wärme der vortreffliche Gonfaloniere ihn den Cardinälen von Pavia und Volterra empfahl: „Der Ueberbringer dieses, schreibt er an letzteren, ist Michelangelo, ein Bildhauer, der gesendet wird, um Sr. Heiligkeit, unserm Herrn, gefällig zu sein und Genüge zu leisten. Wir versichern Ew. Herrlichkeit, daß er ein trefflicher junger Mann ist und in seiner Kunst der Einzige in Italien, vielleicht auch in der ganzen Welt. Wir empfehlen ihn Euch inständig. Er ist von der Art, daß man mit guten Worten und Schmeicheleien von ihm alles, was

*) Gaye, Carteggio II, p. 83.

man will erlangen kann. Man muß ihm Liebe zeigen und Wohlwollen erweisen und er wird Dinge thun, die einen Jeden, der sie sieht, in Erstaunen setzen." Der ganze Charakter Michelangelo's ist in diesen wenigen Zeilen seines Freundes enthalten. Zuverlässig, heftig, starrsinnig, Intriguen, Streitigkeiten, Plackereien, wie Alles scheuend, was ihn von seiner Kunst abziehen und aus seiner Einsamkeit herausreißen könnte, ist er doch leicht zu leiten, wie alle starken Geister, wenn es nur mit Feinheit und Wohlwollen geschieht. In seiner Heftigkeit oder auch im Gefühle seiner Pflicht sich mitten in Verlegenheiten hinein stürzend, zog er sich ebenso schnell auch wieder heraus, wenn sein Zorn verraucht war oder er sich nicht mehr dazu verbunden glaubte. In diesem Punkte stimmt das Urtheil Condivi's mit dem des Gonfaloniere überein. „Wie man es häufig bei denen findet sagt er, welche ein beschauliches Leben führen, war er schüchtern, ausgenommen, wenn irgend Etwas seinen Unwillen erregte und er oder andere beleidigt wurden. Alsdann hatte er mehr Muth als diejenigen, welche für muthig gelten. Für gewöhnlich war er sehr geduldig.*)"

Condivi hat uns das erste Zusammentreffen Michelangelo's und Julius II. nach diesem Zanke überliefert, eine lebensvolle Erzählung, welche treu Zeit und Personen schildert:

„Am Morgen in Bologna angekommen, ging Michelangelo nach San Petronio, um die Messe zu hören. Er begegnete dort den Kammerherren des Papstes, welche ihn erkannten und ihn vor S. Heiligkeit führten. Der Papst saß gerade bei Tische im Palast der Sechzehn. Als er den Künstler vor sich sah, sagte er mit strenger Miene: „Anstatt zu kommen uns aufzusuchen, hast Du gewartet, bis wir kamen und Dich holten." Michelangelo beugte das Knie und entschuldigte sich mit lauter Stimme, indem er auseinandersetzte, wie das, was er gethan, nicht aus Böswilligkeit geschehen sei, sondern aus Kränkung darüber, so fortgeschickt worden zu sein. Der Papst wendete sein Haupt, ohne etwas zu antworten, und schien aufgeregt. Da übernahm es, von Soderini beauftragt, ein Bischof den Michelangelo weiter zu entschuldigen und sagte: „Möge ihm Ew. Heiligkeit vergeben! er hat aus Unwissenheit gesündigt. Diese Maler sind nun einmal so." Aufgebracht über diese Aeußerung rief der Papst: „Der Unwissende bist Du, daß Du dem Manne Grobheiten sagst, wie Wir sie ihm nicht sagen, Wir. Schere Dich zum Teufel!" Und da er nicht fort-

*) Condivi p. 56.

ging, wurde er durch die Dienerschaft unter Faustschlägen hinausgeworfen *). Nachdem des Papstes Wuth sich so über den Bischof entladen hatte, ließ er den Michelangelo näher treten, verzieh ihm und segnete ihn und bemerkte, daß er Bologna nicht eher verlassen solle, als bis er seine Befehle erhalten habe. Kurze Zeit darauf ließ er ihn rufen und trug ihm sein Standbild auf, welches er an der Façade von San Petronio anbringen wollte."

Michelangelo beendete diese Statue, welche von dreifacher Naturgröße war, in sechszehn Monaten **). Vor seiner Abreise von Bologna kam der Papst, um sich das Modell zu besehen. Der Bildhauer, der in Verlegenheit darüber war, was er der Figur in die linke Hand geben solle, fragte ihn, ob es ein Buch sein könne. „Was! ein Buch? antwortete Julius, ein Schwert! Ich bin kein Gelehrter." Und über die kühne Bewegung des rechten Armes scherzend, fragte er lachend: „Giebt Deine Statue den Fluch oder den Segen?" — „Heiliger Vater, sie droht dem Volke für den Fall, daß es nicht weise sein würde." Diese Statue, von der Commune Bologna mit 1000 Ducaten dem Michelangelo bezahlt, wurde am 21. Februar 1508 über den Haupteingang von San Petronio aufgestellt; sie verblieb daselbst bis zum Jahre 1511, wo sie, nach dem Einzug der Bentivogli, von dem wüthenden Volke zerstört wurde. Herzog Alfonso von Ferrara kaufte die Stücke und ließ ein Geschütz daraus gießen, das er Julia nannte. Der Verlust dieser Statue des schrecklichen Julius II. ist um so mehr zu beklagen, als dieselbe noch weniger Spuren als die übrigen ebenfalls verloren gegangenen Arbeiten Michelangelo's hinterlassen hat. Nur der Kopf war erhalten worden, er wog 600 Pfund, und der Herzog Alfonso, welcher ihn in seinem Cabinet aufbewahrte, sagte, daß er ihn nicht

*) Andere erzählen, daß dies der Papst selbst besorgt habe.

**) Die Statue Julius II. wurde wahrscheinlich Ende des Jahres 1507 ein erstes Mal gegossen. Michelangelo glaubte sie verfehlt und schrieb unter diesem Eindruck an seinen Bruder: Buonarroto, wir haben Unglück mit meiner Figur gehabt und sie ist in einer Weise gekommen, daß ich fast glaube, noch einmal von vorn anfangen zu müssen. Ich schreibe Dir keine Einzelheiten, denn ich habe an andere Dinge zu denken: es genüge Dir zu wissen, daß die Sache schlecht gegangen ist. Ich werde binnen Kurzem wissen, was ich zu thun habe und werde Dir darüber Mittheilung machen. Benachrichtige Codoni, der immer sehr wohlwollend war, und, wenn es sich ergiebt, daß ich sie noch einmal gießen muß oder daß ich nach Florenz zurückkehren kann, werde ich mich kurz entschließen und Dich davon in Kenntniß setzen. Ich werde mein Möglichstes thun um das was ich versprochen auf's Beste auszuführen." Dieses Billet stammt aus dem Archiv der Casa Buonarroti.

für ein ebensolches Gewicht in Gold hingeben würde. Man weiß jedoch nicht, was aus dem Kopfe geworden, und wahrscheinlich ist er wie das Uebrige untergegangen.

Im Jahre 1508 kehrte Michelangelo nach Rom zurück und nahm die Arbeiten für das Grabmal wieder auf, welche durch seinen Streit mit Julius und seine Flucht von Rom unterbrochen worden waren. Doch sollte er sie bald wieder ruhen lassen. Bramante hatte dem Papste in den Kopf gesetzt, daß es nicht wohlgethan sei, sich sein eigenes Grab zu bauen. Er rieth ihm an, den Michelangelo zur malerischen Ausschmückung der Kapelle zu verwenden, die sein Oheim Sixtus IV. erbaut hatte. Und in der That begann der Meister zu Anfang dieses Jahres diesen riesigen Freskenschmuck, welcher sein glänzendstes Werk werden sollte. Wir werden sehen, welchen Widerstand er den Wünschen des Papstes entgegenstellte, mit welchem Feuer er dann ans Werk ging und mit welcher Schnelligkeit er die ungeheure Arbeit vollendete, nachdem er einmal sich entschlossen hatte, sie zu übernehmen. Doch, bei dem Zeitpunkte angelangt, wo der größte Theil der Figuren entworfen oder vollendet war, die noch heute das Grabmal Julius II. in S. Pietro in Vincola schmücken oder die, dem ersten Entwurfe angehörend, zerstreut worden sind, möchte ich zuvor, um nicht wieder darauf zurückzukommen, den Plan dieses Grabmals darlegen und berichten, was durch die Reductionen von dem ursprünglichen Entwurfe übrig geblieben ist und welchen Verdruß dieses Werk seinem Schöpfer verursachte.

Vasari's and Condivi's Berichte über den Plan zu diesem Grabmal, so wie er durch Michelangelo entworfen und von Julius II. angenommen worden war, stimmen nicht überein. Ich folge der Beschreibung Condivi's, welche sich auf eine Zeichnung von der Hand Michelangelo's stützt, die Mariette besessen und geschildert*) hat und die jetzt der florentiner Sammlung angehört. Das Grabmal war freistehend gedacht. Auf jeder der vier Seiten standen vier Sklaven, angekettet an Hermen, welche das Gesims trugen, während in den Nischen, zwischen diesen Gestalten, zwei Victorien sich befanden mit rücklings niedergeworfenen Sklaven unter ihren Füßen.

*) Condivi, Observations de Mariette, p. 71.



CHEN KAPELL



Das Gesims dieses Unterbaues ward von acht sitzenden Figuren, je zwei auf jeder Seite, gekrönt, welche die Propheten und Tugenden darstellten. Der Moses ist eine dieser Statuen. Zwischen ihnen stand der Sarkophag, überhöhet von einer Pyramide, welche durch die Gestalt eines Engels mit einer Weltkugel abgeschlossen ward. Wie Vasari berichtet, gehörten zu dem ganzen Werke vierzig Statuen, Reliefs, Engel und Verzierungen ungerechnet. Nach ihm sollte das Gesims blos vier Figuren tragen: das thätige und das beschauende Leben und S. Paulus und Moses. Auch spricht er von zwei den Sarkophag tragenden Figuren, welche Condivi nicht erwähnt: davon die eine, Cielo, der Himmel, frohlockt, daß die Seele des Julius zur ewigen Herrlichkeit eingegangen ist, die andere, Cybele, die Erde, den Verlust dieses Mannes beweint. Dieses großartige Project erlitt keine Aenderung bis zum Jahre 1513; da, als Julius gestorben war, reducirten seine Testamentsvollstrecker, die Cardinäle Santiquatro und Aginense und der Herzog von Urbino, die Zahl der Statuen, aus welchen das Monument bestehen sollte, auf sechs, und die Summe von 10,000 Ducaten, welche dafür ausgesetzt war, auf 6000.

Leo X. kümmerte sich, solang er auf dem päpstlichen Stuhle saß, wenig um das Grabmonument seines Vorgängers, sondern war nur darauf bedacht, Florenz, seine Vaterstadt, mit Werken des großen Künstlers zu beschenken. Er beschäftigte Michelangelo fast ausschließlich mit den Arbeiten für die Façade und die Sakristei von S. Lorenzo. Während des kurzen und strengen Pontificats Adrians VI. konnte Michelangelo wieder an dem Grabmal arbeiten; aber unter Clemens VII. mußte er die Arbeit von Neuem verlassen, um die von dem neuen Papste adoptirten Pläne Leo's auszuführen. Um 1531 wirkte der Herzog von Urbino dem Künstler die Erlaubniß aus, die Arbeiten an S. Lorenzo unterbrechen und das seit so langer Zeit angefangene Monument beenden zu dürfen *). Jedoch scheint es, als hätte er sich immer noch nicht viel damit beschäftigen können. Endlich bei dem Tode des Papstes Clemens glaubte er seine Freiheit wieder erlangt zu haben und nach so langem unfreiwilligem Aufschub seinen Verbindlichkeiten nachkommen zu können. Aber Paul III. war kaum Papst geworden, als er den Künstler zu sich berief, ihn mit Artigkeiten überhäufte und verlangte ihm seine Talente zu widmen. Michelangelo entgegnete, daß ihm dies unmöglich, da er bereits bis zur Vollendung des Mausoleums

*) Vasari, XII, Prosp. cron., p. 382.

durch einen Vertrag gebunden sei. Da gerieth Paul in Zorn und rief: Seit dreißig Jahren habe ich diesen Wunsch, und nun wo ich Papst bin, sollte ich ihn nicht erfüllt sehen! Ich werde den Contract zerreißen und ich erwarte, daß Du mir gehorchst." Der Herzog von Urbino protestirte dagegen und klagte den Michelangelo laut der Unredlichkeit an*). Letzterer wußte nicht, auf wen er hören sollte. Dringend bat er den Papst, ihn das Werk, so wie er es versprochen hatte, vollenden zu lassen. Er machte die seltsamsten Pläne, um dem freundschaftlichen Zwange Paul's zu entfliehen; unter Anderm wollte er nach Carrara sich zurückziehen, wo er inmitten der Berge schon so ruhige Jahre verlebt hatte. Um der Sache ein Ende zu machen, erließ der Papst unterm 18. September 1537 ein Breve, in welchem er den Michelangelo ebenso wie seine Erben und Nachkommen von allen an den Vertrag sich knüpfenden Verpflichtungen bezüglich des Grabmals entbunden erklärte**). Freilich konnte diese Art, die Angelegenheit zu Ende zu führen, weder dem Herzog von Urbino genügen, noch Michelangelo befriedigen. Die Verhandlungen nahmen ihren Fortgang, bis man schließlich überein kam, das Grabmal in der Form aufzustellen, wie man es noch heute in der Kirche S. Pietro in vincoli sieht. Es sollte aus der Mosesstatue, welche Michelangelo vollständig beendet hatte, bestehen, ferner aus den beiden Statuen des thätigen und des beschaulichen Lebens, welche, schon ziemlich weit vorgeschritten, durch Raffaello da Monte Lupo vollendet werden sollten, aus zwei anderen Statuen, einem Propheten und einer Sybille, von der Hand desselben Meisters, aus einer Madonna nach einer Zeichnung Michelangelo's und endlich aus der liegenden Statue des Papstes Julius, von Maso del Bosco gearbeitet***). Dies die kurzgefaßte Geschichte dieses Monumentes, das erst im Jahre 1550 völlig vollendet war, und das fast ein halbes Jahrhundert lang dem Buonarroti Anlaß zu Aerger und Widerwärtigkeiten gab.

Der Herzog von Urbino war von diesem Verlaufe der Denkmalangelegenheit wenig erbaut, ebenso wenig Michelangelo. Die Figuren, ursprünglich für das riesige Gewölbe von S. Peter berechnet, unter dem sie als Theile eines wirkungsvollen Ganzen zur Aufstellung gelangen sollten, scheinen

*) Siehe Vasari XII, Commentario p. 312, den bündigen und stolzen Brief, in welchem Michelangelo die Angelegenheiten erörtert und auf die gegen ihn erhobenen Beschuldigungen antwortet.

**) Vasari XII, Commentario p. 321.

***) Vasari XII, Commentario p. 323.

viel zu groß für den Platz, den sie gegenwärtig einnehmen. Die Bedeutung der Mosesstatue läßt den Beschauer in Zweifel. Viel mehr als das Andenken des kriegerischen Papstes feiert das Monument, wie man wähnt, den jüdischen Gesetzgeber selbst. Uebrigens concentrirt sich das hauptsächliche, ja das ganze Interesse des Grabmals in dieser Statue. Sie ist in



Fig. 5. Moses. S. Pietro in vincoli, Rom.

Aller Gedächtniß. Der Moses bleibt nicht nur in der Geschichte der Plastik alter und neuer Zeit ein Ereigniß, er ist auch der, wenn nicht untadelhafte, doch glänzendste Vertreter der neueren Kunst. Ich will nicht von dem vollendeten Verständniß sprechen, wie es Michelangelo in der Behandlung dieser Figur bekundet. Die Griechen waren, wenn auch auf eine andere Weise, doch ebenso geschickt als er. Woher kommt es aber, daß, trotz manchem Bizarren, was man weder vertheidigen noch wegläugnen

kann, und obgleich diese strenge Gestalt weit hinter der ruhigen und heiteren Schönheit zurückbleibt, welche die Alten als das höchste Ziel der Kunst ansahen, woher kommt es, fragen wir, daß sie auf den befangensten Geist einen so unwiderstehlichen Eindruck ausübt? Es kommt daher, daß sie etwas Uebermenschliches hat, daß sie die Seele in eine andere Welt der Gefühle und Gedanken versetzt, in eine Welt, die den Alten fremd blieb. Ihre sinnliche Kunst, welche die menschliche Form vergöttlichte, hielt den Gedanken auf der Erde zurück. Der Moses des Michelangelo hat Gott gesehen, er hat seine Donnerstimme gehört, ihm schwebt der furchtbare Eindruck seiner Begegnung auf dem Sinai vor; sein tiefes Auge forscht den Geheimnissen nach, die ihn in seinen prophetischen Träumen besuchen. Ist es der Moses der Bibel? Ich weiß es nicht. Würden Praxiteles und Phidias den Solon und Lykurg so dargestellt haben? Man kann das kühn verneinen. Der Gesetzgeber würde unter ihren Händen die Gestalt des Gesetzes angenommen haben; sie würden ein abstraktes Wesen durch eine Figur dargestellt haben, in der nichts die harmonische Schönheit getrübt hätte. Moses ist nicht nur der Gesetzgeber eines Volkes, nicht der Gedanke allein wohnt hinter dieser mächtigen Stirn: er fühlt, er leidet, er lebt in einer moralischen Welt, deren Jehovah sich ihm im Zorn offenbart hat, und obgleich er über der Menschheit steht, so bleibt er doch ein Mensch.

Noch sind drei Figuren zu besprechen, welche für das Grabmal bestimmt waren, jedoch zu dem reducirten Monumente von S. Pietro in vincoli nicht verwendet werden konnten. Es ist eine von den nahezu fertigen Victorien, die sich gegenwärtig im großen Saale des Palazzo vecchio*) zu Florenz befindet und dann die beiden wundervollen Sklaven, welche das Museum des Louvre zu besitzen das Glück hat. Letztere Statuen gehören zu den schönsten Werken Michelangelo's und, einiger Anzeichen nach, sind es die Figuren, die er während seines Aufenthaltes in Carrara ausgeführt hat, in der Zeit der ersten Begeisterung für diese Aufgabe, ehe die Unannehmlichkeiten und Widerwärtigkeiten auftraten, welche dieses Werk im Gefolge

*) Während eines Aufenthaltes, den Michelangelo, vor der Malaria flüchtend, in Florenz nahm, entwarf er die Gruppe für den Palazzo vecchio, in der Vasari eine Victoria sieht, welche einen Gefangenen niederwirft. Diese aus vier Figuren bestehende und nur theilweise aus dem Roben gearbeitete Gruppe, die vier Gefangenen, schmückt gegenwärtig eine Grotte des Gartens Boboli zu Florenz. Die Figuren stehen weit unter dem Werth der meisten andern Arbeiten des Künstlers, doch sind sie authentisch und somit erwähnenswerth.

hatte. Die eine dieser Figuren ist weit entfernt fertig zu sein; aber die andere hat jene delicate Durchbildung, welche seinen ersten Arbeiten eigen ist. Von einem hohen Style, von einer festen und eleganten Zeichnung, einer weichen und zugleich kräftigen Modellirung und einem idealen Ty-



Fig. 6 und 7. Die beiden Sklaven. Louvre.

pus wird diese Statue sicher immer eines der vollkommensten Werke der Plastik bleiben. Beide Figuren waren von Michelangelo dem Roberto Strozzi geschenkt, der ihn während einer Krankheit in seinem Hause gepflegt hatte; später kamen sie nach Frankreich, und Franz I. machte mit ihnen dem Connetable von Montmorency ein Geschenk, der sie in seinem

Schlosse Ecouen aufstellen ließ. Richelieu brachte sie nach Poitou*), sodann in seine Wohnung im Faubourg du Roule, wo sie im Jahre 1793 zur öffentlichen Versteigerung gelangten und von Lenoir für das Museum französischer Denkmäler erworben wurde. Gegenwärtig befinden sie sich in einem der Säle des Louvre, welche den Sculpturen der Renaissance gewidmet sind.

Doch wenden wir uns zurück und nehmen wir die Erzählung der Begebenheiten da wieder auf, wo wir sie verließen, um uns mit dem Werke zu beschäftigen, das im Leben des Michelangelo eine so große Rolle gespielt hat. Bei seiner Rückkehr von Bologna, zu Anfang des Jahres 1508, fand er Julius II. nicht erkaltet in Bezug auf seine Person, wohl aber zu sehr von neuen Projecten eingenommen. Von dem Grabmal war keine Rede mehr; nur von dem Wiederaufbau von S. Peter, mit dem Bramante betraut worden war, wurde noch gesprochen. Raffael begann um diese Zeit die Fresken im Saale della Segnatura, und die beiden Biographen Michelangelo's, deren Zeugniß allerdings nicht ganz unverdächtig ist, stimmen in der Beschuldigung überein, daß der Baumeister von S. Peter, einerseits eifersüchtig auf den florentinischen Bildhauer, andererseits fürchtend derselbe könne Fehler in seiner neuen Bauweise oder Unterschleife in der Bauverwaltung aufdecken, den Papst überredet habe, von Michelangelo die Decke der Sixtina malen zu lassen. Er hoffte durch eine Arbeit, der Letzterer nicht gewachsen war, diesen zu compromittiren und zu Falle zu bringen. Julius ging darauf ein, er ließ Michelangelo kommen und befahl sofort mit der Arbeit anzufangen. Buonarroti hatte seit seiner Lehrzeit bei Ghirlandajo sich nicht mehr mit der Freskomalerei beschäftigt; er wußte, daß die Deckenmalerei keine leichte Sache sei. Er entschuldigte sich und schlug statt seiner Raffael**) vor, indem er bemerkte, daß er nur Bildhauer sei und ihm das Werk nicht gelingen dürfte. Der Papst war jedoch unbeugsam, und Michelangelo begann am 10. Mai 1508***) diese Decke, eines der hervorragendsten Denkmäler des menschlichen Geistes.

Julius hatte den Bramante beauftragt die nöthigen Gerüste aufzuschlagen, doch führte dieser den Auftrag so schlecht aus, daß Michelangelo sich selbst ein Gerüst bauen und überhaupt alles allein machen mußte. Er

*) Vasari, XII. p. 182. Anmerkungen.
**) Condivi, p. 23.
***) Vasari, XII. Prosp. cron., p. 34.

ließ aus Florenz einige seiner alten Mitschüler kommen, nicht, wie Vasari meint, um von ihnen die Behandlung der Freskofarbe sich zeigen zu lassen; (letztere war allen Künstlern dieser Epoche bekannt und auch von dem Schüler des Ghirlandajo früh schon geübt worden); sondern nur weil er durch seine mit der Freskomalerei vertrauten, alten Kameraden dieses große und wichtige Werk schneller zu fördern gedachte. Ihre Leistungen blieben jedoch weit hinter seinen Wünschen zurück und eines Tages schlug er alles, was sie gemalt hatten, wieder herunter. Ohne jede fremde Hilfe, wenn man seinen Biographen glauben darf, und mit dem größten Aufwand von Fleiß und Studium ging er bei verschlossenen Thüren an die Arbeit. Mit Tagesanbruch erschien er in der Kapelle und erst am späten Abend verließ er sie wieder; oft brachte er selbst die Nacht dort zu, indem er angekleidet auf dem Gerüst schlief. Kaum hatte er sich übrigens an das Werk gemacht, als er auf unvorhergesehene Schwierigkeiten stieß, die ihn bald dazu gebracht hätten, das ganze Unternehmen aufzugeben. Die noch frischen Farben bedeckten sich nämlich mit einem Schimmel, dessen Ursache er nicht zu entdecken vermochte. Außer sich darüber, ging er zum Papste und sagte: „Ich habe es Ew. Heiligkeit vorhergesagt, daß die Malerei nicht meine Kunst ist. Alles, was ich gemacht habe, ist verdorben. Wenn Ihr mir nicht glaubt, so beauftragt Jemanden es zu untersuchen*)." Julius beauftragte damit den Giuliano da San Gallo, welcher sofort den Grund des Unfalls in der Eigenschaft des römischen Kalks erkannte, wie darin, daß Michelangelo letzteren zu feucht verwendete. Buonarroti nahm die Arbeit mit außerordentlichem Feuer wieder auf und beendete in einer Zeit von zwanzig Monaten die erste Hälfte des Werkes.

Das Geheimniß, in welches Michelangelo seine Arbeit gehüllt, hatte die öffentliche Neugier rege gemacht. Der Maler hatte es nicht verhindern können, daß ihn Julius mehrmals in der Kapelle besuchte. Trotz seines Alters war er mit Hilfe Michelangelo's auf einer Leiter bis an die Decke gestiegen. Schon wurde er ungeduldig. Er wollte, daß die Menge ohne Verzug seine Bewunderung theile. Michelangelo wollte Einiges noch verbessern. Der Papst aber hörte auf keine seiner Einwendungen. Und am Morgen von Allerheiligen, am 1. November 1509**), wurde die Kapelle

*) Condivi, p. 27.

**) Vasari sagt am 1. November, ohne das Jahr anzugeben; doch weiß man durch Michelangelo selbst (Gualandi, Memorie di Belle Arti, II, p. 176), daß er seine Arbeit am 10. Mai 1508 begann; wahrscheinlich war am 1. Nov. 1509 nur die erste Hälfte

dem Publikum geöffnet. „Ganz Rom, sagt Vasari, strömte in die Sixtina; der erste dort war der Papst, der nicht einmal gewartet, bis der Staub vom Niederreißen des Gerüstes sich gelegt hatte, und noch an demselben Tag daselbst die Messe celebrirte."

Der Erfolg war ungeheuer. Als Bramante sah, daß die von ihm gelegte Schlinge nicht nur verfehlt war, sondern nur dazu gedient hatte, den Ruhm des Michelangelo zu vermehren, ging er zum Papste und bat ihn dringend die zweite Hälfte der Kapelle dem Raffael zu übertragen. Trotz der großen Gunst aber, in welcher der Baumeister bei dem Papste stand, blieb letzterer doch bei seinem Entschlusse, und Michelangelo setzte nach kurzer Unterbrechung seine Arbeit fort. Er hatte von den gegen ihn gerichteten Cabalen gehört und war sehr aufgebracht darüber, wie Condivi erzählt; er beklagt sich sehr bitter bei dem Papste über das Benehmen des Bramante, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß die zwischen Raffael und ihm herrschende Kälte aus dieser Zeit stammt.

Der noch bedeutendere zweite Theil der Decke wurde erst 1512 beendet, und es ist kaum zu erklären, wie Vasari, der alle die Daten, die sich nur auf die erste Hälfte beziehen auf das Ganze auszudehnen scheint, sagen kann, daß diese ungeheure Arbeit in einem Zeitraum von zwanzig Monaten ausgeführt worden sei*). Es bleibt immer noch wunderbar genug, daß Michelangelo nicht mehr als vier Jahre zu diesem riesigen Werke gebraucht hat.

Die Ungeduld des Papstes gab nochmals zu einer Scene mit Michelangelo Anlaß. Dieser wollte sich in irgend einer Angelegenheit auf einige Tage nach Florenz begeben und ging zu diesem Zwecke den Papst um Geld an. Julius fragte: „Wann wirst Du mit meiner Kapelle fertig? — Sobald ich kann, antwortete Michelangelo. — Was, sobald ich kann, sobald ich kann!... rief der zornige Papst, indem er nach seinem Stocke griff. Ich werde Dich von Deinem Gerüste herabwerfen." Michelangelo ging nach Hause, ordnete seine Angelegenheiten und stand auf dem Punkte abzureisen, als der Papst seinen Liebling Accursio mit Entschuldigungen und der Summe von 500 Ducaten zu ihm schickte**).

der Kapelle beendet, nur so lassen sich die achtzehn oder zwanzig Monate, von denen der Biograph spricht, erklären. — Indessen findet sich in den Notizie intorno Rafaello Sanzio di C. Fea ein Brief Albertino's an Julius II. vom 3. Juni 1509, welcher von den Malereien Michelangelo's als damals bereits beendet spricht.

*) Vasari XII, p. 192. Anmerkungen.

**) Condivi, p. 29.

Auch dieses Mal konnte Michelangelo sein Werk nicht so vollenden, wie er es wünschte. Er hätte gern im Trocknen Einiges nachgebessert; da aber die Gerüste bereits weggenommen waren, so mußte es unterbleiben. Der Papst wünschte mehr Farben und Gold in der Kapelle verwendet, die ihm zu ärmlich erschien. Die Leute, die ich da gemalt habe, meinte Michelangelo, waren arm und verschmähten das Gold. Und so unterblieb jede Aenderung.



Fig. 8. Jesaias. Von der Decke der sixtinischen Kapelle.

Die Malereien an der Decke der Sixtina entziehen sich in der quellenden Fülle ihrer erhabenen Gestalten jeder Beschreibung*). Die ganze Ueberlegenheit Michelangelo's wird uns in dieser Kapelle klar, wo sich Malereien

*) Vergl. die angeheftete lithogr. Tafel, welche eine Uebersicht über die Anordnung der Decke giebt. Von den großartigen Gestalten der Propheten giebt der Holzschnitt Fig. 8 den Jesaias wieder.

von Ghirlandajo, von Signorelli befinden, welche von denen des großen Florentiners wie Lampenschein vom Sonnenlicht überstrahlt werden. Raffael hat

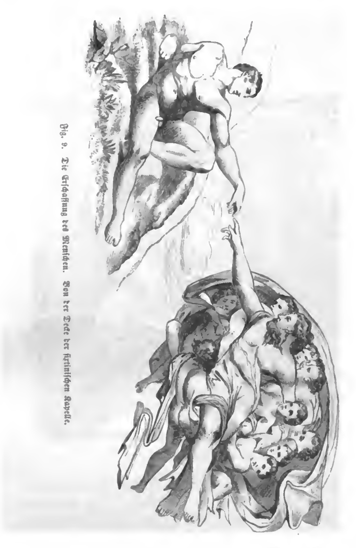


Fig. 9. Die Erschaffung des Menschen. Von der Decke der sixtinischen Kapelle.

zu derselben Zeit gemalt, und unter dem Einfluß von dem, was er in der Sixtina sah, schuf er seine bewunderungswürdigen Sibyllen in der Kirche

della Pace; man möge vergleichen! Auch er erreichte jedenfalls in einigen seiner Werke, wie in den Paulusdarstellungen zu Hampton-Court, der Vision des Ezechiel, der Madonna des Dresdener Museums, die Höhen der Kunst; aber was bei Santi als Ausnahme erscheint, ist bei dem großen Buonarroti Regel. Michelangelo lebte in einer überirdischen Welt, und seine kühnen, überraschenden Phantasien stehen so über und außerhalb des gewöhnlichen Gedankenkreises der Menschen, daß sie in ihrer Erhabenheit eher abschrecken, daß sie wenigstens weit davon entfernt sind alle Geister so zu bezaubern, wie es die vortrefflichen und herrlichen Werke des Malers von Urbino thun.



Fig. 10. Die Erschaffung des Weibes. Von der Decke der sixtinischen Kapelle.

Es muß indessen der sehr verbreiteten Meinung entgegengetreten werden, daß Michelangelo nur die extremen Empfindungen verstanden und nur sie durch heftige und gewaltige Bewegungen auszudrücken gewußt hätte. Man giebt zu, daß seine Gestalten die höchsten künstlerischen Eigenschaften besitzen: Erfindung, Größe des Styls, Breite und Verständniß der Zeichnung, Schönheit und Harmonie der Farbe, wie jenen Charakter, der den Maler weit hinter seine Malerei zurücktreten läßt, der uns diesen tragischen,

von einem gigantischen Geschlechte bevölkerten Himmel so überzeugend vorführt, daß man nur mit Gewalt wieder die Gedanken auf den Schöpfer dieses wunderbaren Werkes zurückleiten kann. Aber, man sagt, er habe kein Verständniß für Anmuth gehabt, für jugendliche und unschuldige Schönheit, für die Formen, welche zarte und sanftere Empfindungen ausdrücken, Formen, welche der göttliche Pinsel Raffaels so bewundernswerth darstellte. Ich gebe zu, daß er nicht auf das Angenehme ausging und daß sein männlicher Geist sich nur in ernsten Gedanken gefiel; doch stimme ich nicht damit überein, daß ihm die anmuthige Schönheit, insbesondere die weibliche Schönheit fremd geblieben sei. Ich will weder an die Madonna in der Akadamie zu London, noch andererseits an die wundervollen Sklaven des Louvre erinnern; kann man aber, um in der Sixtina zu bleiben, etwas Schöneres sich träumen als diesen im Lichte erwachenden Adam und etwas Keuscheres, Anmuthigeres, Rührenderes als diese jugendliche, ihrem Schöpfer sich zuneigende Eva, deren halbgeöffnete Lippen den göttlichen Hauch einathmen, der ihr das Leben gab?

Was ist der Sinn dieses gewaltigen Werkes? Was bedeutet dieses Entrollen der menschlichen Schicksale? Warum haben diese beiden, ursprünglich so schönen und so glücklichen Wesen die Erde mit diesem leidenschaftlichen, unruhigen, gigantischen und zugleich ohnmächtigen Geschlechte bevölkert? Ein Grieche hätte aus dieser Decke einen Olymp gemacht, bewohnt von glücklichen, göttlichen Menschen! — Michelangelo versetzte in seinen Himmel große und unglückliche Wesen, und dieses schmerzvolle Gedicht ist wahrer als die vortrefflichsten Erfindungen der Poesie und der alten Kunst. „Michelangelo, erzählt uns Condivi, bewunderte besonders Dante*). Auch las er mit großer Aufmerksamkeit die heilige Schrift und die Schriften des Savonarola, für den er immer eine große Zuneigung hatte und dessen mächtige Stimme in seiner Erinnerung fortlebte." Andererseits ging das Vaterland des großen Florentiners, das ruhmvolle Italien der Renaissance dem Verfall entgegen. Derartige Studien, derartige Erinnerungen und schmerzliche Wahrheiten können die Visionen erklären, welche während der vier Jahre, die er einsam in der Sixtina verlebte, vor die Seele des großen Malers traten. Der genaue Sinn dieser Compositionen wird uns wahrscheinlich immer verschlossen bleiben; so lange es jedoch Menschen giebt, werden sie die Geister zu dem dunkeln Reich des Ideals hinziehen.

*) Man vergleiche in den Gedichten Michelangelo's die Sonnette 31 u. 32.

Das Jahr nach der Eröffnung der Sixtina, welches dem Tode des Papstes Julius vorausging, wie die beiden ersten Jahre des Pontificats Leo's X. waren die ruhigsten und glücklichsten in Michelangelo's Leben. Der alte Papst liebte ihn, „er hatte für ihn eine Aufmerksamkeit und Eifersucht, wie für keinen von denen, welche ihm näher standen.“ Er achtete seine Rechtschaffenheit und sogar die Unabhängigkeit seines Charakters, die er selbst mehr als einmal auf die Probe gestellt hatte. Michelangelo seinerseits verzieh ihm das Aufbrausen, welches durch ein schnelles Insichgehen wieder ausgeglichen wurde. Seine durch eine angestrengte Arbeit von vier Jahren sehr angegriffenen Augen zwangen ihn zu einer absoluten Ruhe. „Die Nothwendigkeit, in welcher er sich befunden hatte, sagt Vasari, das Gesicht während der Arbeit fortwährend nach oben zu kehren, hatte ihm die Augen so verdorben, daß er mehrere Monate lang weder eine Zeichnung betrachten noch einen Brief lesen konnte, ohne sie in die Höhe, über seinen Kopf zu halten.“ Er erfreute sich eines unbestrittenen Ruhmes während dieser Halbruhe, die auf eine so große Anstrengung folgte, und es ist wahrscheinlich, daß in dieser Zeit alle seine Gedanken dem Grabmal seines Beschützers sich wieder zuwendeten. Doch Leo X. wollte es anders. In Florenz, wo er 1512 seine Familie mit Hilfe des Papstes Julius und der Ligue von Cambrai wieder eingesetzt hatte, war seine Macht groß und sein Streben ging dahin, seine Vaterstadt mit Monumenten auszustatten, welche den besiegten Bürgern der glorreichen Republik die Herrlichkeit ihrer früheren Staatslenker zurückrufen und sie zugleich die verlorengegangenen Institutionen vergessen machen sollten. Die durch Brunellesco erbaute Kirche von S. Lorenzo, in der mehrere Glieder seiner Familie ruhten, war nicht beendet worden; er beschloß die Façade auszubauen. Verschiedene Künstler, darunter San Gallo, die beiden Sansovino und Raffael, reichten Entwürfe zu dieser bedeutenden Arbeit ein; doch trug der des Michelangelo den Sieg davon, und dieser begab sich im Jahre 1515 nach Carrara, um sich dort den Marmor, den er brauchte, auszusuchen.

Leo ließ ihn dort nicht lange in Ruhe. Er hatte gehört, daß es zu Serravezza, auf florentinischem Gebiete, im höchsten Theile des Gebirges von Pietrasanta, einen Marmor gebe, der mit dem von Carrara an Güte wetteifern könne; er befahl dem Michelangelo sich dorthin zu begeben und das Gestein zu untersuchen. Letzterer machte auf die enormen Kosten aufmerksam, welche die Eröffnung der Brüche, der Bau der Wege über das

hohe Gebirg, die Ueberbrückung der Sümpfe verursachen würden, und wies auch auf die geringere Qualität des Marmors hin. Aber Leo wollte davon nichts hören. Michelangelo mußte abreisen, Wege eröffnen und den Marmor brechen. Er blieb von 1516 bis 1521 in dieser Bergwildniß, und die vier Jahre, welche er hier in der Blüthezeit seines Alters und seines Genies zubrachte, führten zu weiter nichts, als daß fünf Säulen fortgeschafft wurden, wovon vier am Meeresstrande liegen blieben und die fünfte heute noch unnütz und umgestürzt unter dem Schutte des Platzes von S. Lorenzo sich befinden soll *).

Nicht ohne einigen Vorbehalt können wir Leo's X. Verdienste um die Künste anerkennen. Gelehrt und von liebenswürdigen Manieren, aber hinterlistig und streitsüchtig, immer zwischen Frankreich und dem Kaiser schwankend, nur darauf bedacht, seine Familie zu fördern, dabei weder Heroismus besitzend noch jene Liebe, welche, obgleich schlecht verstanden, Julius II. für Italien hatte, läßt sich sein politischer Charakter nicht vertheidigen. Er hatte das Verdienst der Gönner Raffael's zu sein, dessen Schmiegsamkeit und umgänglicher Charakter ihm zusagte, und der, Dank dieser Protection, nicht einen Augenblick seines kurzen Lebens vergehen ließ ohne ihn durch ein Meisterwerk zu bezeichnen. In der Hauptsache aber waren es nur sinnlose Spenden, durch welche er die Künstler, die einen so großen Glanz auf seinen Namen geworfen haben, ermuthigte. Seine Hartnäckigkeit, den Michelangelo trotz seinem Widerstreben und seiner Bitten so viele Jahre zu einem Werke zu verwenden, daß sein eigener Wankelmuth und die lombardischen Kriegswirren ihn hätten verleiden sollen, hat uns jedenfalls trefflicher Kunstwerke beraubt. Michelangelo würde das Grabmal Julius' II. beendet haben und wir würden in demselben ein riesiges Monument besitzen, welches mit den größten Werken der antiken Plastik wetteifern könnte.

Condivi erwähnt mit ein paar Worten die Bekümmerniß und Niedergeschlagenheit Michelangelo's über die Unbeständigkeit Leo's und über das Unfruchtbare seines Thuns. „Nach Florenz zurückgekehrt, fand er den Eifer Leo's völlig erkaltet; voll Aerger darüber, daß man ihn bisher nur gegen seinen Willen von einem Project zum andern gejagt hatte, konnte er lange Zeit nichts arbeiten.“ Um diese Zeit, im Jahre 1520, war es, daß ihm Leo die Grabmäler Giuliano's, seines Bruders, und Lorenzo's,

*) Vasari, I, p. 106, Anmerkungen.

seines Neffen, für die Sakristei von S. Lorenzo auftrug, welche er jedoch erst zehn Jahre später ausführte; ebenso wurde er damals mit den Plänen zur Bibliotheca laurenziana betraut, in welcher die durch Cosmo und Lorenzo den Prächtigen gesammelten werthvollen Manuscripte, die in den Unruhen von 1494 zerstreut worden, aufgestellt werden sollten. Er befand sich in Florenz, als die Akademie von S. Maria-Novella, deren eifriges Mitglied er war, beschloß, die Gebeine Dante's von Ravenna nach Florenz überzuführen und in dieser Angelegenheit die schöne Supplik an den Papst richtete, welche uns durch Gori *) aufbewahrt worden ist. Dieselbe ist von den berühmtesten Namen jener Zeit unterzeichnet; auch der Name Michelangelo's befindet sich darunter mit folgendem Zusatze: „Ich, der Bildhauer Michelangelo, flehe ebenfalls zu Ew. Heiligkeit, und erbiete mich für den göttlichen Dichter an einem ehrenvollen Platz in dieser Stadt ein Grabmal zu arbeiten **)." Leo nahm das Project sehr ungnädig auf und man mußte davon absehen.

Die Statue eines Christus mit dem Kreuze, welche Antonio Metelli bei ihm bestellt hatte und die man gegenwärtig in der Kirche S. Maria sopra Minerva sieht, wurde wahrscheinlich während einer der kurzen Aufenthalte ausgeführt, die Michelangelo unter dem Pontificate Leo's zu Rom nahm. Er fühlte sich dabei so entmuthigt, daß er sie von einem andern florentinischen Künstler Namens Federigo Frizzi ***) beenden und gegen Ausgang des Jahres 1521 aufstellen ließ. Diese Christusstatue ist eine der vollendetsten und geschicktesten Arbeiten von der Hand Michelangelo's, bleibt aber im Uebrigen weit hinter den anderen Werken des großen Bildhauers zurück. Ihre rasche Berühmtheit verdankt sie Franz I., welcher den Primaticcio nach Italien schickte, um sie abformen zu lassen. Der König gab Letzterm einen für Michangelo sehr schmeichelhaften Brief mit, der in der kostbaren Sammlung von Lille aufbewahrt wird †).

*) Condivi, p. 114.

**) Michelangelo hatte ein Exemplar der „Göttlichen Comödie" mit zahlreichen Zeichnungen illustrirt. Leider ging dieser Schatz bei einem Schiffbruch zwischen Livorno und Civitavecchia verloren. (Cicognara V. p. 162).

***) Vasari, XII. Prosp. cron., p. 360.

†) Sr. Michelangelo. Da ich den großen Wunsch habe, einige Arbeiten von Eurer Hand zu besitzen, so habe ich den Abbé von S. Martin de Troyes (Primaticcio), den Ueberbringer dieses Schreibens, beauftragt, mir solche zu verschaffen, indem er Euch bitten soll, wenn Ihr einige gute Arbeiten bei seiner Ankunft fertig habt, ihm dieselben zu überlassen. Er soll Euch dafür, meinem Auftrag gemäß, gut bezahlen. Und mehr

Leo X. starb den 1. December 1521, ein Jahr nach Raffael. Sein Nachfolger, der schlichte und strenge Adrian, kannte, was die Malerei betrifft, nur van Eyck und Albrecht Dürer. Seine einfachen Sitten standen im schreiendsten Contrast zu der Prunkliebe Leo's. Unter seinem Pontificat ruhten in Rom alle großen Unternehmungen und auch in Florenz wurden sie nur noch langsam gefördert. Während Michelangelo in der Laurenziana arbeitete, ging das große Jahrhundert der Kunst zu Ende; Raffael und Leonardo waren todt, und ihre Schulen eilten mit raschen Schritten dem Verfall zu. Die Charaktere werden kleiner, wie zu gleicher Zeit die Talente. Michelangelo, welcher gewissermaßen diese große Epoche eröffnet hatte, stand allein noch da, allein, wie die hohen Bergspitzen, welche zuerst das Licht der Sonne empfangen und die auch dann noch hell erglänzen, wenn es ringsum finster wird und die Nacht heraufzieht.

Julius II. war gestorben ohne vollständig sein Doppelziel erreicht zu haben: die Vertreibung der Fremden aus Italien und die Annexion einiger Staaten der Halbinsel. Indem er Venedig schwächte, hatte er zwar seine Autorität erhöht, aber auch eines der stärksten Bollwerke der italienischen Unabhängigkeit zerstört. Die hinterlistige Politik Leo's hielt die Suprematie des Kirchenstaates noch aufrecht, aber die Unschlüssigkeit Clemens VII. verfehlte nicht, die durch die Kühnheit und Gewandtheit seiner berühmten Vorgänger erzielten Erfolge wieder auf's Spiel zu setzen. Franz I. forderte Neapel zurück, der Kaiser Mailand, und Italien war mehr denn je zuvor allen Verheerungen des Krieges preisgegeben. Der Connetable von Bourbon blieb nicht in Florenz stehen: die Plünderung des entwaffneten Roms war es, was die spanischen und deutschen Landsknechte verlangten. Die republikanische Partei in Florenz benutzte die Niederlage und Gefangenschaft von Clemens VII., um abermals die Medici zu vertreiben.

noch, aus Liebe zu mir, wollet ihm gestatten, den Christus in der Minerva und die Madonna della Febbre (die Pietà in S. Peter) abzuformen, damit ich eine meiner Kapellen mit diesen Werken schmücken kann, die, wie man mir versichert hat, zu den ausgezeichnetsten und vortrefflichsten Eurer Kunst gehören. Wir bitten Gott, Sr. Michelangelo, Euch zu behüten. Geschrieben zu St. Germain-en-Laye am 3. Tage des Februar 1546.

Gezeichnet: Françoys,
„de Laubespide."

(Catalogue du Musée Wicar, p. 149, 150, Lille, 1856).

Der Name Michelangelo's ist innig mit der gewaltigen Anstrengung verknüpft, welche sein Vaterland zur Wiedererlangung seiner Unabhängigkeit machte, und es ist nicht einer seiner geringsten Ehrentitel, einer ihrer besten und letzten Vertheidiger gewesen zu sein.

Als die Ereignisse von 1527 kamen, war Michelangelo bereits seit mehreren Jahren in Florenz mit den Arbeiten an S. Lorenzo und mit dem Grabmal der Mediceer beschäftigt. Er war damals über fünfzig Jahre alt. Sein Charakter, der sich immer mehr verdüstert hatte, war durch das Alter nicht geschmeidiger geworden. Seinem in Manie ausartenden Hang zur Einsamkeit sich hingebend, empfand er wenig Achtung für den großen Haufen der Menschen, in deren Mitte er lebte, wie zur Genüge die Sarcasmen und bittern Worte beweisen, welche man ihm beimißt; nie mengte er sich in die Streitigkeiten der Parteien. Von seinem Charakter unabhängige Beweggründe hielten ihn davon fern. Seine republikanischen Ueberzeugungen ließen ihn die tyrannische und ohnmächtige Regierung der letzten Mediceer verabscheuen; aber seine intime Beziehung zu Lorenzo und die rührende Erinnerung, welche er für ihn als seinen Protector und Freund hegte, machte es ihm schwer, gegen dessen ausgeartete Nachfolger Partei zu ergreifen. Da, in der Mitte seiner Laufbahn, wo es schien, als wäre er mehr als je entschlossen sich nur der Kunst zu weihen, kamen zwingende Ereignisse, stießen seine Entschlüsse um und gaben, indem sie ihn mitten in die politischen Kämpfe hineinwarfen, der zweiten Hälfte seines Lebens einen eigenthümlichen Charakter. Die Gefangenschaft Clemens VII. war nicht von langer Dauer. Karl V. versöhnte sich mit dem Papste und die Wiedereinsetzung der Mediceer war eine der Hauptbedingungen des Vertrags von Barcelona. Das Gouvernement von Florenz wartete mit den Vertheidigungsmaßregeln nicht bis der Papst vor der Stadt anlangte. Die Befestigung war unzulänglich und in schlechtem Zustand. Aller Augen richteten sich auf Michelangelo *), welcher am 6. April 1529 zum Gouverneur und Generalcommissar sämmtlicher Befestigungen ernannt wurde **). Die Bewegung, welche Florenz frei gemacht hatte, stand in vollkommenem Einklang mit seinen Ansichten. Was auch sonst seine persönlichen Abneigungen sein mochten, er wußte, daß das Genie nicht von den Pflichten eines Ehrenmannes entband und er nahm die Ernennung an.

*) Nardi, Le Istorie della città di Firenze (1494—1531), liv. VIII.

**) Vasari XII, Prosp. cron. p. 364.

Die Thätigkeit, welche er entfaltete, scheint bedeutend gewesen zu sein. „Er befestigte die Stadt auf mehreren Punkten, wie Vasari berichtet, er umgab den Hügel von San Miniato mit Bastionen, welche er nicht nach gewöhnlicher Weise von Rasen und Reisig, sondern von Kastanien- und Eichenholz erbaute. Die Rasen-Schollen ersetzte er durch Backsteine, die aus Werg und Viehdünger geformt waren.“ Im April und im Mai 1529 war er in Livorno, im Juni in Pisa wegen der Cidatelle und der Fortificationen am Arno. Im folgenden Monat begab er sich nach Ferrara, wohin ihn die Signoria von Florenz schickte, um eine neue, durch den Herzog Alfonso angewandte Art von Befestigung zu studiren. Endlich im September war er in Arezzo, um Vertheidigungsmaßregeln zu treffen *).

Die Festungswerke des Michelangelo, welche Vauban besonders studirt und bewundert hat, schließen noch gegenwärtig die anmuthige Kirche von San Miniato mit ihren Cypressen ein; mit einem starren, düstern Gürtel umgeben sie den reizendsten der Hügel. Ich bin nicht competent über den militärischen Werth dieser Befestigungswerke zu urtheilen; aber ich habe sie nie sehen können, ohne an den großen Mann zu denken, der sie gebaut hat und der, obgleich er sich mit seinem Künstlerruhm hätte begnügen können, doch auch an den letzten Anstrengungen sich betheiligen wollte, welche sein Vaterland machte, um sich seine Freiheit wieder zu erkämpfen.

Michelangelo blieb, wenn wir Vasari folgen, während der sechs Monate, welche der Belagerung vorausgingen, fast beständig in dem Fort, Niemanden vertrauend und Alles selbst leitend. „Wenn er in die Stadt hinabstieg, sagt der genannte Schriftsteller, so war es nur um flüchtig an den Statuen von S. Lorenzo zu arbeiten.“ Dieses dem Biographen entschlüpfte Wort schildert besser als die längsten Reden, in welcher Verlegenheit sich Michelangelo befand. Gezwungen einen Mediceer zu bekämpfen, um seinem Verstand und Gewissen zu gehorchen, durfte er seine Gefühle, welche ihn vor dem aufgeregten und argwöhnischen Volke des Verraths angeklagt hätten, nicht blicken lassen; durch eine Art Compromiß und um sein Herz zu beruhigen, welches gegen seine Handlungen sich auflehnte, ließ er nicht nach während er Clemens bekämpfte, im Geheimen die Grabmäler des Lorenzo und Giuliano zu fördern.

Während dieser Zeit entstanden Zwistigkeiten unter den Vertheidigern der Stadt. Man hatte dem Condottiere Malatesta Baglioni den Ober-

*) Gaye, Carteggio, II. p. 206.

befehl übertragen. Gerüchte von Verrath liefen unter den Soldaten um. Einige Offiziere meldeten es Michelangelo. Er begab sich in die Signoria und machte auf die Gefahr aufmerksam, in welcher die Stadt, durch Malatesta verrathen, sich befände; noch sei es Zeit, dem Verrath zuvorzukommen, doch müsse man sich beeilen. „Anstatt ihm zu danken, erzählt Condivi, beleidigte ihn der Gonfaloniere Carduccio und behandelte ihn als einen feigen und zu argwöhnischen Menschen.“ Aufgebracht über diese Ungerechtigkeit des Carduccio, und da er sah, daß man seinen Ansichten die des treulosen Malatesta vorzog, daß er nichts mehr für die Vertheidigung thun könne, daß er endlich, wenn er seine Funktionen einfach niederlege, sich, ohne Jemandem zu nutzen, der Wuth des Volkes aussetze, verließ Michelangelo Florenz, nur von seinem Schüler Mini und seinem Freunde Ridolfo Corsini begleitet. Er flüchtete zunächst nach Ferrara, dann nach Venedig, wo er sich einige Zeit aufhielt.

Die Befestigungsarbeiten von Florenz waren mit einer solchen Umsicht und Energie ausgeführt, daß die Reise Michelangelo's sich zu einer Reihe von Ovationen gestaltete, denen er trotz aller seiner Bemühungen sich nicht entziehen konnte. Man sah in ihm nicht allein den Künstler, sondern auch den Vertheidiger der Unabhängigkeit der florentinischen Republik; und die männlichen Tugenden, welche er gezeigt hatte, verschafften ihm noch eine raschere und enthusiastischere Popularität als seine Fresken und Statuen. Der Herzog von Ferrara, der seine Anwesenheit erfahren, obgleich er sich viel Mühe gegeben hatte, unerkannt zu bleiben, ließ ihn fast mit Gewalt zu sich führen, überhäufte ihn mit Aufmerksamkeiten und Geschenken, ließ ihn bei sich wohnen und zeigte ihm seine Gemälde, unter andern sein eigenes von Tizian gemaltes Bildniß. Ebenso war es in Venedig. „Gleich nach seiner Ankunft, erzählt Varchi *), hatte sich Michelangelo, um Besuchen und Ceremonien, welche ihm lästig waren, zu entgehen und seiner Gewohnheit gemäß möglichst einsam zu leben, still auf die Giudecca zurückgezogen.“ Aber die Anwesenheit eines solchen Mannes in der Stadt konnte nicht verborgen bleiben, und die Signoria schickte zwei ihrer angesehensten Edelleute, um ihm in ihrem Namen einen Besuch abzustatten und ihm Alles anzubieten, was er oder seine Freunde bedürfe. „Das beweist, fügt der Geschichtschreiber hinzu, die ganze Vortrefflichkeit Michelangelo's und welche Liebe diese ausgezeichneten Männer für solche Tugenden hatten.“

*) Varchi, Storia Fiorentina, liv. X.

Ohne den Charakter Michelangelo's noch die Umstände in Anschlag zu bringen, hat man seine plötzliche Abreise einer übertriebenen und strafbaren Vorsicht zugeschrieben. Diese Anklage entbehrt der Begründung; aber da sie in letzter Zeit öfters erhoben worden, so kann man sie nicht mit Stillschweigen übergehen. Der rasche Entschluß Michelangelo's hat jedenfalls etwas Ungewöhnliches, aber, reizbar, heftig, schnell sich bestimmend, nur sich selbst um Rath befragend, so wie wir ihn kennen, handelte er ganz seinem Charakter gemäß. Das Verhalten Michelangelo's inmitten der Begebenheiten, welche seiner Abreise folgten, wie seine unter der größten Gefahr unternommene Rückkehr lassen keinen Zweifel mehr über die Beweggründe seiner Handlung aufkommen. Die Signoria hatte durch ein Decret vom 30. September Buonarroti und seine Gefährten für Rebellen erklärt; doch das Volk murrte und verlangte seinen Michelangelo zurück. „Man wendete sich, sagt Condivi, mit den dringendsten Bitten an ihn, man machte ihm Vorstellungen im Namen des Vaterlandes und daß er nicht einem Unternehmen untreu werden dürfe, dem er sich einmal unterzogen habe. Besiegt durch die Achtung, welche er für diejenigen empfand, die ihm schrieben, dazu bewogen hauptsächlich durch seinen Patriotismus, verlangte er einen Geleitsbrief und kehrte nicht ohne Lebensgefahr nach Florenz zurück *)."

Clemens drang rasch in Toscana vor. Perugia, Cortona, Arezzo öffneten ihm ihre Thore, und im Monat October stand er unter den Mauern von Florenz. San Miniato beherrschte die Stadt und der Papst suchte zunächst dieses Punktes sich zu bemächtigen. Außer den Bastionen hatte Michelangelo auch den Campanile mit einigen Geschützen armirt, welche unter den Belagerern große Verheerungen anrichteten **). Um den Thurm gegen die feindlichen Kugeln zu schützen, ließ er ihn mit Matratzen und Wollballen bekleiden. Nach Florenz zurückgekehrt (im October 1529), hatte er sofort sein Commando zurückerhalten und mit der größten Energie leitete er sechs Monate lang die Vertheidigung. Leider herrschte Zwietracht in der Stadt. Ein Theil der Bevölkerung, welche unter der entnervenden

*) Condivi p. 33.

**) Unter den zahlreichen Arbeiten großer Meister des XVI. Jahrhunderts, welche die reiche Sammlung in Lille besitzt, befindet sich ein Skizzenbuch von Michelangelo, welches über 150 Zeichnungen von seiner Hand enthält. Es sind Studien nach Bauten Brunellesco's, Bramante's und vieler Architekten des XIV., XV. und XVI. Jahrhunderts, wie nach verschiedenen antiken Monumenten, ferner originelle Compositionen von Mausoleen, der Plan zur Façade wie zur Bibliothek von S. Lorenzo u. s. w. Die letzten Blätter des Buches enthalten eine detaillirte, eigenhändig von Michelangelo geschriebene

Herrschaft der Medici die Tugenden und den Sinn für die Freiheit verloren hatte, wünschte ihre Rückkehr. „Beinahe alle Reichen, schreibt Busini an Varchi, verlangen, daß sie wiederkommen, die einen aus Ehrgeiz oder Dummheit, die andern aus Knechtssinn *).“ Francesco Ferrucci that Wunder an der Spitze der kleinen, ihm ergebenen Armee **). Seine kühne und nützliche Diversion, die heldenmüthigen Anstrengungen der Bevölkerung, deren fortwährende Ausfälle den Belagerern keine Ruhe ließen, konnten doch den Fall der letzten italienischen Republik nur verzögern. Hungersnoth trat ein, um die Verwirrung zu vermehren. Endlich warf Malatesta die Maske ab, öffnete die Porta romana und ließ die Kaiserlichen in die Stadt, welche am 12. August 1530 capitulirte. Obgleich die Capitulation eine sehr ausgedehnte Amnestie verhieß, so wurden doch die angesehensten Bürger von Florenz zum Tode geführt, verbannt oder ihrer Güter beraubt. Wenn Michelangelo gefangen worden, so war sein Schicksal nicht zweifelhaft, denn, sowie einige andere hervorragende Vertheidiger der Stadt war auch er von der Amnestie ausgeschlossen. Er verbarg sich, wie Einige sagen, bei einem Freunde, wahrscheinlicher, einer Familientradition nach, im Thurm von S. Niccola jenseits des Arno. Dort blieb er einige Zeit. Der Zorn des Papstes verrauchte; Clemens brauchte den Michelangelo, um das Grabmal in S. Lorenzo zu vollenden, und ließ ihm kund geben, daß er ihm das Leben schenken und das Geschehene vergessen wolle.

Bei einem Aufenthalt in Ferrara hatte Michelangelo, aus Dankbarkeit für die ihm erwiesene Gastfreundschaft, dem Herzoge Alfonso versprochen, ihm, sobald er wieder nach Florenz zurückgekehrt sei, ein Gemälde zu fertigen; er hatte während der Belagerung eine Leda gemalt, die er für ihn bestimmte. Der Herzog fürchtete, daß in der Verwirrung, welche die Einnahme der Stadt im Gefolge hatte, dem Gemälde ein Unfall zustoßen könne, und schickte deshalb einen seiner Edelleute, um es abzuholen; jedoch in

---

Unterweisung, wie ein Geschütz zu gießen ist, mit darauf bezüglichen Zeichnungen einiger Einzelnheiten dieser Operation, nebst dem Entwurfe zu einer Kanone. Verschiedenen Zeichnungen nach scheint das Buch in der ersten Lebenshälfte Michelangelo's begonnen worden zu sein. Er verlor es wahrscheinlich während der Belagerung von Florenz. Sicher hatte er es nicht mehr als zwei und dreißig Jahre später Vasari ihn, im Namen des Herzogs Cosmo, um den Plan der Treppe in der Bibliothek von S. Lorenzo bat. Michelangelo konnte sich der Sache nicht mehr entsinnen. Er antwortete, daß er sich der Treppe nur noch „wie im Traume erinnere.“ Der Plan zu dieser Treppe befindet sich in dieser Sammlung. (Catalogue du Musée Wicar p. 135).

*) Vasari, XII, Prosp. cron. p. 371.

**) Harford, Life of Michel Angelo II, p. 21.

Folge der Dummheit dieses Mannes kam das Bild nach Frankreich statt nach Ferrara. Vasari hat uns die Geschichte des Streites aufbewahrt, welcher das Schicksal des Bildes bestimmte und uns zugleich wiederum das, trotz seines vortrefflichen Herzens, heftige Gemüth des Michelangelo zeigt. „Er empfing den Edelmann sehr artig und zeigte ihm ein großes Gemälde, in welchem er dargestellt hatte, wie Jupiter in Schwanesgestalt die Leda liebkost. Der Abgesandte des Herzogs indeß, der, nach dem, was er von Michelangelo gehört hatte, glaubte, er müsse irgend etwas recht Großes gemacht haben, und nichts von der Kunst verstand, sagte zu Michelangelo: „O, das ist sehr wenig!" Worauf der Maler ihn fragte, welches sein Geschäft sei: „Ein Kaufmann bin ich," antwortete jener heimlich lächelnd, in der Meinung, von Michelangelo nicht als Edelmann erkannt zu sein, und gewissermaßen über solch eine Frage spottend, auch wohl mit Geringschätzung der Betriebsamkeit der Florentiner. Michelangelo jedoch, der seine Worte und den Sinn seiner Rede wohl verstanden hatte, versetzte sogleich: „Ei, so schließt Ihr heute einen schlechten Handel für Euren Herrn! Geht Eurer Wege!" Er schenkte das treffliche Gemälde seinem Schüler Antonio Mini, der zwei Schwestern ausstatten wollte. Mini brachte dieses Gemälde nebst andern Kartons, Zeichnungen und Modellen, welche ihm Michelangelo gegeben hatte, nach Frankreich, wo der größte Theil dieser Schätze, wie so manches Andere, verloren gegangen ist. Die Leda wurde von Franz I. angekauft und in Fontainebleau aufgestellt. Dort befand sie sich noch unter Ludwig XIV., bis der engherzige Minister Desnoyers sie entstellen ließ und sogar sie zu verbrennen befahl. Doch scheint dieser Befehl nicht ausgeführt worden zu sein, denn Mariette sah das Gemälde in der Mitte des XVIII. Jahrhunderts wieder auftauchen, „aber so beschädigt, daß an manchen Stellen nur noch die Leinwand da war. Ungeachtet aller Schäden war jedoch das Talent eines großen Künstlers nicht zu verkennen und ich gestehe, daß ich nichts Schöneres von Michelangelo gemalt gesehen habe. Der Anblick Tizianischer Werke, welche er zu Ferrara gesehen hatte, wohin auch sein Bild gehen sollte, scheint ihn zu einem bessern Ton der Farbe angeregt zu haben, als der ihm eigen war. Was auch daran sei, ich habe das Bild von einem mittelmäßigen Maler restaurirt gesehen, und es ist nach England gekommen, wo es sein Glück machen wird*)."

Wieder ein Werk Michelangelo's, welches unwiderruflich verloren

*) Condivi, Observations de Mariette p. 14.

scheint. Waagen hat in England keine Spur von dieser schlecht restaurirten Leinwand, von welcher Mariette spricht, gefunden, und welche, nach d'Argenville und de Piles, doch wohl wirklich verbrannt worden ist. Wir kennen, es ist wahr, diese Composition durch den Karton, welcher sich in der Akademie zu London befindet und auch gestochen worden ist. Aber der Verlust dieses, nach der präcisen Beschreibung des gewissenhaften Mariette, auf Leinwand und vielleicht in Oel gemalten Bildes, das somit eine doppelte Ausnahme unter den Werken Michelangelo's böte, ist um so beklagenswerther als gerade diese Arbeit aus einer Zeit stammt, in welcher der Schöpfer der Sixtina in der Vollkraft seines Alters und seines Genies stand. Die Leda des Londoner Kartons erinnert an die Nacht des Mediceergrabmals. Sie athmet eine herbe, gewaltige Wollust, ohne etwas mit den unzüchtigen Figuren aus der Verfallzeit der Antike gemein zu haben. Beherrscht von neuplatonischen Ideen faßten die Maler der Renaissance den Gegenstand der Leda als die Vereinigung des Menschen mit der Natur, als die Verführung des denkenden Wesens durch die rohe Gewalt auf. Leonardo da Vinci und Correggio haben das Sujet behandelt; und es wäre von großem Interesse, wenn man ihre Werke mit dem ihres mächtigen Nebenbuhlers vergleichen könnte*).

Clemens VII. hatte dem Michelangelo seine Betheiligung an der Ver-

*) Das berühmte Gemälde, dessen Verlust Clement in Obenstehendem beklagt, das von Waagen in England vergeblich gesucht wurde und das man bereits für unwiederbringlich verloren glaubte, ist, nach einem Bericht des Barons Triqueti in der Gaz. des beaux-arts, 1869 p. 157 ff. neuerdings wiederaufgefunden worden. Es befindet sich in der Nationalgalerie zu London. M. Boxall, der Director genannter Gallerie, fand unter den Vorräthen derselben eine in Oel gemalte Leda, eine Sudelei des vorigen Jahrhunderts. Ein glücklicher Umstand ließ eine andere alte Malerei darunter vermuthen. Boxal beseitigte die moderne Uebermalung und siehe da, ein wundervolles Bild, die Leda Michelangelo's, trat an's Licht. In Tempera gemalt und an einigen Stellen beschädigt, stimmt sie ganz mit dem von Mariette beschriebenen Bilde überein. Die erhaltenen Partien sind von größter Schönheit; der Kopf u. A. ist jedoch von einer zu weiblichen Anmuth, um von der Hand des Michelangelo zu sein und man ist versucht anzunehmen, daß das Bild von Daniele da Volterra nach einer Zeichnung und unter der Leitung des Meisters ausgeführt worden ist. Nach der Beschreibung Triqueti's scheint die Darstellung doch noch eine sinnlichere Gluth zu athmen als Clement in Obigem nach dem erwähnten Karton anzunehmen scheint. Triqueti bemerkt, ebenso wie früher Waagen, daß der Karton in der Londoner Akademie nicht von der Hand Michelangelo's sei. Noch ist in den letzten Jahren ein zweites Temperabild des Meisters, eine Grablegung, aufgefunden worden, welches gegenwärtig für 50,000 Frcs. in den Besitz der Nationalgalerie übergegangen ist. Siehe darüber den genannten Bericht Triqueti's.

Anm. des Uebersetzers.

theidigung von Florenz nur unter der Bedingung verziehen, daß er die Grabmäler in S. Lorenzo vollende. Es gehörte die ganze Festigkeit des Papstes dazu, um den Bildhauer vor dem Hasse zu schützen, mit dem ihn der abscheuliche Alessandro de' Medici verfolgte. Getäuscht in seinen theuersten Hoffnungen, besiegt und ohnmächtig, gezwungen dem Triumph einer Sache zu dienen, welche er verabscheute, wüthend über die Uneinigkeit seiner Partei, welche die Niederlage herbeigeführt hatte, schien Michelangelo eine Beute seiner verdüsterten Gemüthsstimmung zu werden. Seine Gesundheit war so angegriffen, daß der Papst durch ein Breve ihm, bei Strafe der Excommunication, jede Arbeit der Malerei und Bildhauerei untersagte, mit Ausnahme der für die Sakristei von S. Lorenzo *). Einige Monate früher schreibt sein Schüler Antonio Mini: „Michelangelo erscheint mir sehr ermüdet und abgemagert. Wir glauben, daß es mit ihm bald zu Ende gehen muß, wenn nichts dagegen gethan wird, weil er zu viel arbeitet, wenig und schlecht ißt und noch weniger schläft. Zudem leidet er seit einigen Monaten an Kopfschmerzen und Schwindel. Es müsse ihm verboten werden während des Winters in der Sakristei zu arbeiten, und er könne in dem andern kleinen Gemach die Mutter Gottes vollenden **)." Als Alessandro von ihm Pläne zum Bau einer Citadelle verlangte, schlug er es rundweg ab. Dieser Fürst war der Bastard von einer Mulattin und von Clemens VII., nach Andern von Lorenzo II. Man legt dem gereizten Künstler die bittern Worte in den Mund, welche ebenso wie dieses Ungeheuer auch die anderen Glieder jenes ausgearteten Geschlechts treffen, „daß man den Palast der Medici abbrechen und der Erde gleich machen und diesen Platz dann den Mauleselplatz nennen müsse."

Michelangelo hatte sozusagen seit fünfzehn Jahren keinen Meißel angerührt. Er nahm die Arbeit an den Grabmälern in S. Lorenzo mit einer Art Wuth wieder auf, so daß er Ende 1531 die beiden weiblichen Figuren beendet und die beiden andern weit vorwärts gebracht hatte ***). Es war projectirt, vier Denkmäler in der Kapelle aufzustellen, worunter wahrscheinlich das Lorenzo's des Prächtigen sich befand, doch verzichtete Clemens VII. auf dieses Project und begnügte sich mit dem des Giuliano, Herzogs von Nemours, des Bruders Leo's X., und dem Lorenzo's, Herzogs

*) 21. Nov. 1531 Bottari, Lettere pittoriche, Milano, Silvestri, VI, Nr. 15, p. 54; Vasari XII, Prosp. cron. p. 377.

**) 29. Septbr. 1531. Gaye, Carteggio II. p. 229, 230.

***) Gaye, Carteggio, II. p. 227.

von Urbino, des Sohnes von Piero und Vaters der Katharina de' Medici. Die Kapelle, welche diese Monumente einschließt, bildet ein von einer Kuppel überwölbtes Viereck. Sie zeigt den berechneten frostigen Styl, der auch den andern Bauten Michelangelo's, den zahlreichen Palästen, die er geschaffen hat, und besonders dem S. Peter in Rom eigen ist. Im Hintergrunde befinden sich der Altar, gegenüber eine Madonna, welche zu seinen schönsten Arbeiten gehört, und zwei Figuren, die wahrscheinlich größtentheils von den Händen seiner Schüler Rafaello da Montelupo und Fra Giovanni



Fig. 11 u. 12. Vom Grabmal der Medici, Florenz.

Agnolo herrühren; auf den Seiten, in der Höhe der Mauer, erheben sich die Statuen Giuliano's und Lorenzo's. (Vergl. Fig. 11 u. 12).

Nichts fordert in dieser hellen, weißen und kalten Kapelle zur Rührung auf, und dennoch, wer könnte die Statuen Giuliano's und Lorenzo's, wie die vier allegorischen Gestalten sehen, welche je zu zwei die beiden Sarkophage schmücken, ohne tief und mächtig ergriffen zu werden? Michelangelo blieb nicht bei der bloßen Portraittreue stehen. Am Grabmal Julius II. stellen Rahel und Leda das thätige und das beschauliche Leben dar; am Grabmal der Medici repräsentiren Giuliano und Lorenzo den Gedanken und

die That. Die vier Allegorien — die Aurora und der Abend, der Tag und die Nacht — erinnern an den Wechsel der Zeiten und die Unbeständigkeit des Menschengeschicks. Die beiden Figuren des Giuliano und Lorenzo sind sitzend dargestellt. Giuliano, jung, würdevoll und kühn, ist gerüstet, auf seinen Knien liegt der Commandostab. Lorenzo ist in tiefes Nachdenken versunken; sein gedankenschweres Haupt wird von der Hand gestützt; der Finger an den Lippen scheint das Athmen zurückhalten zu wollen. Ist es der Untergang von Florenz, den seine schwermüthigen, unergründlichen Augen schauen? Was soll man über die Kraft und Majestät der Statue des Tages, über die titanenhafte Schönheit jener der Nacht, die ernste Anmuth der Aurora sagen, welche voll Trauer in einer Welt der Schmerzen erwacht? Die Sprache ist zu ohnmächtig, um die Gedanken und Gefühle wiederzugeben, welche die Kunst hier dargestellt hat; das Publikum jedoch war keinen Augenblick im Unklaren über die Bedeutung dieser Figuren; es nannte die Statue des Lorenzo il Pensieroso. Die Gestalt der Nacht machte einen so lebendigen und allgemeinen Eindruck, daß eine Menge Dichter sich bestrebten sie zu feiern. Man kennt die dem Strozzi zugeschriebenen Verse:

La notte, che tu vedi in si dolci atti
Dormire, fu da un Angelo scolpita
In questo sasso: e perchè dorme, ha vita,
Destala, se no'l credi, e parleratti*).

Michelangelo antwortete durch folgende Verse, welche vielleicht die schönsten sind, die er gedichtet hat und welche zugleich von der Unruhe seines Herzens und Geistes zeugen, unter der dieses sein vollkommenstes plastisches Werk erstanden ist.

Grato mi è il sonno e più l'esser di sasso
Mentre che il danno e la vergogna dura,
Non veder' non sentir m'è gran ventura,
Però non mi destar, deh! parla basso!**).

Die sechs Statuen, aus welchen diese beiden Grabmäler zusammengesetzt sind, die wunderbare Madonna mit den beiden von seinen Schülern

*) „Die Nacht, die du so reizend hier schlummern siehst, ist von einem Engel in Marmor gehauen worden. Sie schläft, sie hat Leben; wecke sie auf, wenn du es nicht glauben willst, und sie wird reden.“ Engel, angelo, bezieht sich in seinem Doppelsinne mit auf des Künstlers Namen.

**) „Lieb ist der Schlaf mir, mehr noch, daß ich von Stein bin, während die Schmach und die Schande bei uns dauern; nichts sehen, nichts hören ist das glücklichste Schicksal; deshalb erwecke mich nicht, bitte, sprich leise.“

ausgeführten Statuen, welche die Decoration der Sakristei von S. Lorenzo vervollständigen, enthalten die Summe der plastischen Thätigkeit Michelangelo's *). Sein ganzes Verständniß, die Größe seines Styls, die quellende Fülle seiner Phantasie, die Geduld, die Logik, welche er in der Ausführung seiner kühnen und überraschenden Erfindungen entfaltete, der neue, reale und doch übermenschliche Charakter, welchen er seinen Figuren gab, dieses außerordentliche Zusammentreffen von Eigenschaften, welches den Florentiner zum Riesen der modernen Kunst macht, findet sich in diesem Monumente auf der höchsten Stufe. Wie es bei allen Statuen aus der zweiten Hälfte seines Lebens der Fall ist, so hat er auch die Figuren in S. Lorenzo nicht vollständig beendet. Mit vorschreitendem Alter tritt seine ungeduldige Gemüthsart (wenigstens in Bezug auf seine künstlerischen Arbeiten) immer mehr hervor. Eingenommen von der Form, hat er sie bisweilen, wie man am Torso und an den wundervollen Beinen der Nacht, wie an der ganzen Figur der Aurora sehen kann, bis zum Minutiösen ausgeführt, während einige seiner schönsten Werke fast nur angelegt sind; und an denen, welche er am meisten durchführte, ließ er doch oft einige untergeordnete Partien unfertig, deren vollständige Ausführung weniger zum Ausdruck des Gedankens beitrugen. Sprechen, ergreifen, überzeugen, das war sein Ziel. Kein Andrer hat so verschmäht durch kleine Mittel zu gefallen, und Keiner ist so wenig besorgt gewesen der Dummheit den Mund zu stopfen. Wenn er genug gesagt hatte, so schwieg er; auch bezwingt er mehr als daß er entzückte und verführte. Mit gewaltiger Hand reißt er uns hinauf in die hohe Region, welche er bewohnt, doch nicht ohne Widerstreben und eine Art von Beklemmung wird man ihm dorthin folgen. Die Empfindungen, welche er einflößt, sind nicht einzig auf das Ungewohnte und Neue seiner Werke zurückzuführen, sie gehen von dem innern Charakter derselben aus, von jener dem Michelangelo eigenen Inspiration, deren Vorläufer jedenfalls die Orcagna, Masaccio, Ghiberti, Donatello sind, welche aber erst in dem Schöpfer des Mediceergrabmals ihren vollkommensten Repräsentanten findet. Man hat gefragt, warum Michelangelo, bei seiner Kenntniß der

*) Der schöne unvollendete Apollo, welcher lange Zeit unbeachtet im Garten Boboli stand und sich jetzt in den Uffizien zu Florenz befindet, stammt aus dieser Epoche. (Vasari XII, p. 212). Obgleich ich mich auf kein Document stützen kann, so glaube ich doch, dem Style und den Gedanken nach, welche Michelangelo damals beschäftigten, daß die Brutusbüste, eines seiner grandiosesten Werke, während oder bald nach der Belagerung von Florenz ausgeführt wurde. Michelangelo befand sich damals in seiner vollen Kraft, und er hat niemals das, was er in dieser Zeit schuf, wieder übertroffen.

antiken Kunst, sich doch so sehr von ihr entfernt habe. Von seinen ersten Studien in dem Garten von San Marco an bis zu seinem spätesten Alter hat er nie aufgehört sich mit ihr zu beschäftigen. Man kennt seine Bewunderung für den Torso des Belvedere; man ist sogar soweit gegangen ein Märchen zu erfinden, nach welchem er, als er in seinen alten Tagen blind geworden, sich zu diesem berühmten Bildwerk habe führen lassen, um dessen Konture mit seinen zitternden Händen zu verfolgen. Was mich betrifft, so frage ich, wie würde er seinen Gedanken haben ausdrücken können, wenn er sich an die Traditionen der antiken Kunst hätte binden wollen. Seine von der griechischen Auffassung so verschiedene Darstellungsweise der menschlichen Form rührt nicht blos von dem Ungestüm seiner Natur her, welche ihn über die rhythmischen und ruhigen Linien der heiligen Kunst hinausriß. Ghiberti und Donatello sind ihr, bei aller Zartheit und Feinheit ihres Meißels, nicht näher geblieben als er. Um neue Gedanken auszudrücken, bedarf es einer neuen Sprache. Michelangelo legte in seine Gestalten etwas Anderes als diese abstrakte Seele der Antike, jenen unbestimmten Schimmer, welcher nur dadurch, daß er vollkommene Körper durchleuchtet, dem Geiste das Gefühl der Vollkommenheit selbst giebt. Eine neue Seele, eine moderne, persönliche, leidenschaftliche, leidende Seele bewegt diese marmornen Körper. Lebend, entfesselt, handelnd, dürstend nach dem Unendlichen, denkt, genießt und leidet sie, und, obgleich in enge Grenzen gebannt, so gelingt es ihr doch ihre Regungen und Empfindungen auszudrücken.



Fig. 12. Vom Grabmal der Medici.

Michelangelo kehrte im Jahre 1532 nach Rom zurück. Der Papst beauftragte ihn, zur Vervollständigung der Malereien in der Sixtina, zwei große Fresken an den beiden Enden der Kapelle auszuführen: das jüngste Gericht und den Sturz der Engel; doch Clemens VII. starb zwei Jahre darauf 1534, als mit den Malereien noch nicht begonnen war, und da Michelangelo mit dem Mausoleum Julius II. sehr beschäftigt war, „dessen Gebeine, wie er sagte, schon lange warteten", suchte er sich von dem Auftrage los zu machen. Paul III. überhäufte ihn mit Artigkeiten, arrangirte mit dem Herzog von Urbino „die Tragödie des Grabmals," um den Ausdruck Condivi's zu gebrauchen, und setzte es durch, daß Michelangelo sich verbindlich machte, das Project Clemens VII. auszuführen. Der Künstler und der Papst zankten sich indessen vom ersten Tage an. Paul wollte das Wappen von Julius II., welches sich in der Kapelle befand, wegnehmen und an dessen Stelle das seinige anbringen lassen. Michelangelo widersetzte sich, indem er meinte, „daß das nicht recht wäre, daß diese Ehre dem Julius und Clemens zukomme." Paul III., fügt Vasari hinzu, „weit entfernt durch diese Freiheit beleidigt zu sein, achtete den Mann, welcher den Muth hatte ihm zu widersprechen."

Nach dem Plane des Clemens sollte der Sturz der Engel den umfangreichen Cyklus der sixtinischen Compositionen einleiten und so, mit dem jüngsten Gericht, den himmlischen Prolog und Epilog des an der Decke der Kapelle dargestellten Drama's der Menschheit bilden. Doch verzichtete man darauf dieses Project in seinem ganzen Umfange auszuführen, und obgleich Michelangelo bereits verschiedene Studien zu dem Sturze der Engel gefertigt hatte, wie sogar einen Entwurf, welcher von seinem Farbenreiber in der Kirche von S. Trinita de' monti copirt worden ist, so begnügte man sich doch nur mit dem jüngsten Gericht, und der Künstler

machte sich sofort an diese ungeheure Composition, welche ihm acht Jahre ununterbrochener Arbeit kosten sollte. Angefangen (wenigstens in den Kartons) im Jahre 1533, wurde das jüngste Gericht erst 1541 vollendet. Am Weihnachtstage des genannten Jahres konnte das Publikum diese große Freske betrachten. Man hat von diesem Werke gesagt, daß es mehr den Bildhauer als den Maler zeige. Man hat eingehalten, daß es in drei Theile zerfalle und der Einheit ermangele, daß die Gruppen schlecht untereinander verbunden und in Perspective gestellt wären; daß Michelangelo, trotz seiner großen Eigenschaften als Maler, seiner Kenntniß der Form, der Modellirung, der Verkürzungen, seiner breiten, kräftigen und besonnenen Farbe, dennoch nur in Compositionen mit wenigen Figuren oder in Einzelgestalten excellire, und daß das jüngste Gericht in vieler Beziehung unter den Malereien der Decke der Sixtina stehe. Alles das ist wahr, aber ebenso wahr ist, daß dieses Werk einzig in seiner Art dasteht, daß es sich mit Nichts vergleichen läßt und daß es eine jener unerhörten Thaten des Menschengeistes ist, welche, ungeachtet aller Kritik, die man darüber anstellen kann, erschüttern und bezwingen. Niemals ist Michelangelo so sehr seinen eigenen Weg gegangen, nie hat er weniger gesucht zu gefallen und zu verführen, nie hat er größere Schwierigkeiten, drastischere Posen, sprechendere Geberden aufgehäuft, noch so diese Formen, Bewegungen, Stellungen, die ganze Rhetorik seiner Kunst gemißbraucht, welche seine Schüler zu solchen Excessen verleiten sollte. Niemals wieder hat er eine solche Höhe erstiegen wie in dieser Freske und wie besonders in den Malereien der Decke, und wohl ist anzunehmen, daß die Sixtina für immer das bewunderungswürdigste Denkmal der modernen Kunst bleiben wird *).

Man hat fast gar keine Einzelheiten über die acht Jahre, welche Michelangelo auf dieses Werk verwendete. Vereinsamter lebend und düsterer denn je, immer die gewaltigen Schöpfungen seines Geistes vor Gesicht, berauscht von der überquellenden Kraft seines Gedankens, welche Träume, welche Truggebilde, welche Schreckbilder mußten seine Phantasie durchkreuzen! Es gab Augenblicke, wo er verzweifeln wollte. Eines Tages fiel er von einem Gerüste herab und beschädigte sich schwer. Er ging nach

*) Michelangelo ließ durch Marcello Venusti, für den Kardinal Farnese, eine kleine Copie in Oel vom jüngsten Gericht anfertigen. Sie befindet sich im königl. Museum zu Neapel. Eine moderne Copie von Sigalon sieht man bekanntlich in der Ecole des beaux-arts zu Paris.

Hause, schloß sich ein und wollte sterben. Sein Arzt Baccio konnte nur mit Mühe bis zu ihm gelangen und mußte ihn zwingen sich heilen zu lassen. Es ist ein eigenthümliches und schmerzliches Räthsel dieser finstere, verschlossene, aber gute und gefühlvolle Mann, der in diesem Werke sein Herz vergessen zu haben scheint und dessen kühner, nie sich genugthuender Gedanke unablässig weiter dringt, bis daß er schwindelig wird — das unauflösliche Schicksal und der Grund, weshalb er nichts mehr sieht als das Entsetzen! Der Christus des jüngsten Gerichts ist weder der Christus des Evangeliums noch der des Michelangelo: es ist ein Gott der Rache und des Schreckens. Ich sehe die Engel, die Heiligen, die Seligen; aber ihre Gesänge werden von dem Geschrei der Verzweiflung und den Wehklagen der Verdammten erstickt. Es ist nicht der Tag der Vergebung, selbst nicht der der Gerechtigkeit; es ist der Tag der Rache und des Zornes. Dies irae, dies illa! (Vergl. Blatt II.)

Das jüngste Gericht machte einen tiefen Eindruck, doch fehlte es auch nicht, wie sich erwarten ließ, an manchen Einwendungen. Und lebhaft scheint diese letzte Katastrophe der Welt mit ihren Nacktheiten, ihren gewaltsamen Stellungen, ihren entwickelten Muskeln und Formen, ihrem Charakter einer gigantischen Menschheit und ihrer Nichtbeachtung des christlichen Gedankens von vielen Zeitgenossen und selbst Freunden Michelangelo's getadelt worden zu sein, so unter Andern von Aretin, welcher an Enea Vico schrieb, daß „diese Malerei ihren Schöpfer den Lutheranern einreihe" *). Der Papst fand nichts Anstößiges daran und nahm die Sache leichter. Einstens, als er sich die Arbeiten in der Sixtina besah, begleitet von seinem Ceremonienmeister Biagio da Cesena, fragte er letzteren, was er wohl von diesem Gemälde halte. Biagio entgegnete: es sei wider alle Schicklichkeit, an einen so heiligen Ort so viele nackte Gestalten zu malen, die auf's unanständigste ihre Blößen zeigten, und es sei kein Werk für die Kapelle des Papstes, sondern für eine Badestube oder Kneipe. Michelangelo hörte es und als er wieder allein war, malte er den unglücklichen Ceremonienmeister als Minos mitten unter die Verdammten hinein. Die Aehnlichkeit war so frappant, daß die Geschichte sich sofort in der Stadt verbreitete. Biagio beschwerte sich darüber beim Papste, welcher ihn fragte, wohin ihn Michelangelo placirt hätte. „In die Hölle", antwortete er. „Ja, soll der Papst lachend gesagt haben, hätte er Dich in's Fegefeuer ge-

*) Vasari, XII, Prosp. cron. p. 329.

than, so würde ich mir alle Mühe geben, etwas für Dich zu thun; da er Dich aber in die Hölle gebracht hat, so kann es Dir nichts helfen, daß Du Dich an mich wendest, denn dort nulla est redemptio."

Julius III. und Marcellus II. ehrten das Werk des großen Künstlers, Paul IV. aber wollte das jüngste Gericht herunterschlagen lassen. Mit großer Mühe nur gelang es, ihn zu bewegen, den bereits gegebenen Befehl wieder zurückzunehmen. „Sagt Sr. Heiligkeit, meinte Michelangelo, als man ihm von der Unzufriedenheit des Papstes erzählte, er solle sich darüber beruhigen und lieber die Menschen bessern, Bilder machten weniger Mühe und ließen sich schnell ändern." Paul beschränkte sich darauf den Daniele da Volterra mit der Bekleidung der Figuren, welche ihm den meisten Anstoß gaben, zu beauftragen. (Volterra hatte dasselbe schon am Jesajas Raffael's besorgt). Der Maler führte den Auftrag zur Zufriedenheit des Pontifex aus, was ihm den Spitznamen „braghettone," Hosenmacher, eintrug.

Gregor XIII., nicht weniger scrupulös als Paul IV., beschloß die große Arbeit Michelangelo's durch eine Composition des Lorenzo Sabbatini ersetzen zu lassen und der fanatische Clemens XIII. ließ später, durch Stefano Pozzi, das von Daniele da Volterra begonnene Werk vervollständigen.

Diese Freske sollte nicht die letzte Arbeit Michelangelo's auf dem Gebiete der Malerei sein. Paul III. hatte im Innern des Vaticans die Kapelle gebaut, welche noch heute seinen Namen führt. Er beauftragte Michelangelo darin zwei Gemälde auszuführen, die Kreuzigung des Petrus und Pauli Bekehrung darstellend.

Diese Fresken wurden jedoch erst später, wahrscheinlich im Jahre 1549, kurze Zeit vor dem Tode Pauls, als Michelangelo bereits fünfundsiebzig Jahre alt war, vollendet *). Die Arbeit hatte ihn sehr angegriffen. „Die Malerei und besonders die Freskomalerei, sagte er zu Vasari, paßt nicht für Greise." Obgleich sie sich in einem sehr schlechten Zustande befinden, so lassen die beiden Bilder doch den Maler der Sixtina wieder erkennen, jedoch mehr nur in seinen Fehlern als in seinen Vorzügen: die Inspiration ist erlahmt; die kühne und wie immer geschickte Zeichnung ist von einer unmotivirten Gewaltsamkeit, und es würde zu nichts helfen, wenn man verhehlen wollte, daß sie jene Mattigkeit des Alters verrathen, gegen welche

*) Vasari, XII, Prosp. cron. 394.

Vom Jüngsten Gericht des Michelangelo.

Blatt II. zu Seite 79.

Michelangelo sich mehr als jeder andere zu wehren wußte, der aber Niemand ganz sich entziehen kann.

Die Thätigkeit Michelangelo's verminderte sich indessen nicht, sondern richtete sich mehr nur auf Gegenstände, die im Einklang mit seinem Alter waren. Paul III. wollte den Borgo befestigen und befragte ihn um seine Ansicht. Michelangelo äußerte eine der des San Gallo entgegengesetzten Meinung. Letzterer erhitzte sich darüber und sagte schließlich: Bildhauerei und Malerei möge er verstehen, nicht aber die Kunst des Festungsbaues. Michelangelo entgegnete, daß er mit seinen Bildern ein leidliches Geschäft mache, daß aber auch seine Befestigung von Florenz nicht so übel ausgefallen wäre. Hart setzte er seinem Gegner zu, indem er ihm Fehler nachwies, und vertheidigte sein Project mit solchem Erfolg, daß der Papst den Plan von San Gallo aufgab und sich für den seinigen erklärte. Endlich wurde Michelangelo, als Antonio da San Gallo im Jahre 1546 starb, zum Ober-Baumeister von St. Peter ernannt*). Auch wurde er um diese Zeit mit den Bauten auf dem Capitol und dem wundervollen Ausbau des Palazzo Farnese, dem glücklichsten seiner architektonischen Werke, beauftragt. Da er nicht mehr malen konnte, begann er zur Erholung „und weil die Arbeit mit dem Schlägel den Leib gesund erhalte" die Kreuzabnahme, welche man heute unvollendet hinter dem Hauptaltar des Florentiner Doms sieht.

Bei schon sehr vorgerücktem Alter hatte er noch eine solche Kraft, daß Blaise de Vigenère, welcher ihn ungefähr in dieser Zeit arbeiten sah, berichtet: „Wie er über sechzig Jahre alt und gerade nicht mehr der Stärkste war, habe ich den Michelangelo binnen einer Viertelstunde mehr Scherben von dem härtesten Marmor abmeißeln sehen, als drei junge Steinmetzen deren binnen einer drei- bis viermal längern Zeit lieferten. Wer nicht selbst Zeuge davon gewesen, kann's kaum glauben! Er fiel mit einem solchen Eifer, mit einer solchen Wuth über den Marmor her, daß ich glaubte, die ganze Arbeit müsse in Stücke zerspringen. Auf einen Schlag löste er drei- bis vierzöllige Scherben ab und wußte dabei so genau zu treffen, daß, wenn er den Marmor nur ein wenig weiter angegriffen hätte, er alles verdorben haben würde**)."

*) 1. Januar 1547. Vasari, Prosp. cron. p. 394.

**) Les images de Philostrate, par Blaise de Vigenère. Paris 1629. p. 853.

Michelangelo arbeitete bis in seine letzten Jahre an der Kreuzabnahme und an einer unbekannten Pietà*), deren Vasari Erwähnung thut; sonst unternahm er kein Werk der Bildhauerei oder Malerei mehr. Er wurde alt: die Zeit der großen Schöpfungen war vorüber. Den großen Bauten am S. Peter und anderen architektonischen Arbeiten sollte fortan seine bedeutende Thätigkeit gewidmet sein. Ich habe den Theil seines Lebens, den längsten, dessen charakteristische und hauptsächlichste Begebenheiten seine Kunstwerke sind, nicht unterbrechen und der Gefühle gedenken wollen, welche er mit zögernder Hand in seinen Versen wie in den auf uns gekommenen Briefen enthüllt und welche ein überraschendes Licht auf die feurige und reine Neigung werfen, die ihn mit der Marchesa von Pescara verband. Die halb verschleierte Gestalt dieser edlen Frau vervollständigt die des großen Florentiners, und mit Freuden sieht man wie sein Herz, das länger denn sechzig Jahre lang geschlummert zu haben schien, von einem nicht minder mächtigen Leben durchpulst wurde als sein Genius.

Das poetische Talent Michelangelo's ist unanfechtbar, aber es ist überschätzt worden. Pindemonte nennt den Schöpfer der Sixtina „den Mann mit den vier Seelen." Um ganz gerecht zu sein, muß man mit Vitet zugeben, daß die eine der Seelen des großen Bildners „weniger reich als ihre Schwestern ausgestattet war**)." Den Versen Michelangelo's sind anmuthige Bilder und namentlich kräftige und ernste Gedanken eigen. Ihre correkte, gebildete, knappe, concise, bis zur Dunkelheit elliptische Sprache drückt mit Energie packende Empfindungen und Gedanken aus; aber es fehlt ihr der Wohlklang, das Unbewußte im Rhythmus und Ausdruck, das den großen Dichtern eigene hinreißende Feuer, das ungewisse Etwas, welches die Form ebenso wie der Gedanken enthält, und welches die Verse unsterblich macht. Die seinigen sind durchaus nicht ohne Schönheiten, Michelangelo hat seinen Stempel Allem aufgeprägt, was er berührte; gleichwohl scheinen sie mir mehr als Commentar zu seinem Leben, als vertrauliche Mittheilungen über seine Gedanken und innersten Empfindungen Beachtung zu verdienen, als durch ihren literarischen und poetischen Werth.

Die Gedichte Michelangelo's gehören allen Epochen seiner langen Laufbahn an. Schon während seines ersten Aufenthaltes in Florenz, nach

*) Diese Pietà kann, nach der Beschreibung Vasari's, nicht die der Casa dei poveri zu Genua sein, wie man angenommen hat.

**) L. Vitet, Etudes sur les beaux-arts I. p. 423.

seiner Rückkehr von Rom, schrieb er Verse, wie aus den Zeilen, welche man auf der Rückseite seiner im Louvre befindlichen ersten Skizze des David liest, hervorgeht:

> Al dolce mormorar du fiumiciello
> Chaduggia di verdöbra u ciaro fonte . . .

und durch Condivi wissen wir, daß, nachdem er die Statue auf dem Platze des Palazzo vecchio vollendet hatte, „er eine Zeit lang die Bildhauerei ruhen ließ, sich ganz dem Studium der italienischen Dichter und Redner widmete und zu seinem Vergnügen Sonette machte." Die Gedichte aus dieser Epoche gehören im Allgemeinen zu seinen weniger guten. Condivi versichert uns, daß Michelangelo „nicht nur die menschliche Schönheit geliebt habe, sondern jede schöne Sache, ein schönes Pferd, eine schöne Landschaft, die Wälder und die Berge." Indessen darf man annehmen, daß der Mensch ihn mehr als die anderen Dinge interessirte, und daß, wenn das Gefühl für die unbelebte Natur so wenig Platz in seinen Versen erhält, diese Lücke nicht allein der Zufall verschuldete. Die Liebe, seine Kunst, die religiösen Ideen, sind die stehenden Themen seiner Dichtungen und Alles deutet an, daß diese Gegenstände zu allen Zeiten seine Gedanken am meisten beschäftigt haben.

Ich will mich nicht bei seinen Liebesliedern aufhalten; ich glaube nicht daran. Wenn Michelangelo geliebt hätte, so würden von seiner Liebe andere Spuren da sein, als diese blassen Nachahmungen des Petrarca. Man vergleiche mit dem herrlichen Sonett dieses Dichters an Laura:

> Sennuccio i' vo' che sappi in qual manniera
> Trattato sono,

die penible Paraphrase, welche Michelangelo davon gemacht hat, und man wird sich überzeugen, daß er zu seinen ersten Versen weniger durch den Eindruck wirklicher Erlebnisse als durch die Regsamkeit seines Geistes und eine Nachgiebigkeit gegen die Mode angeregt worden ist, welche letztere, bei ihm anzutreffen, allerdings Wunder nimmt.

Von Jugend auf sittenrein, gehörte Michelangelo nur seiner Kunst an; die Zeugnisse seiner Biographen sind in diesem Punkte zu klar und zu übereinstimmend, um darüber noch viele Worte zu verlieren. „Ich habe, schreibt Condivi, ihn oft über die Liebe sprechen und urtheilen hören, und von anwesenden Personen erfuhr ich, daß er nichts anderes sagt, als

was darüber im Plato zu lesen ist. Ich weiß nicht was im Plato steht, aber ich weiß, daß ich Michelangelo sehr genau gekannt habe, und ich habe nie ein unkeusches Wort aus seinem Munde gehört, nie ein Wort, welches auf ausschweifende Wünsche hätte gedeutet werden können, wie sie im Herzen junger Leute wohl erwachen." Einem Geistlichen unter seinen Freunden, der ihn fragte warum er sich nicht verheirathet hätte, antwortete er: „Ich habe an einer Frau genug, an der Frau, die mich fortwährend plagt; diese Frau ist meine Kunst, und meine Werke sind meine Kinder." In seiner ernsten Liebe zur dauernden Wahrheit fürchtete er in einer Frau nur vergängliche Schönheit und unbeständige Freundschaft zu finden. Alle Neigungen Michelangelo's wurzelten in der Welt des Gedankens. Was konnte er von der Liebe erwarten? Nichts oder nur einen beständigen Sturm. Man darf hier nicht an Ausnahmen denken. Was hätte er in einer gewöhnlichen Frau gefunden? Außer Gleichgiltigkeit nur Feindseligkeit oder eine jener lärmenden, fessellosen Leidenschaften, welche die stärksten Charaktere zu Grunde richten, nachdem sie dieselben durch Schwächen entwürdigt und in's Elend gebracht haben. In ihrem exceptionellen Charakter sind derartige Männer erhaben. Keusch, mäßig, rein, nur der Wahrheit ergeben, sind sie größer als die Asketen, denn sie leben in einer von Gefahren umringten Welt, und wenn wir ihre Meisterwerke ihrem Bruche mit der menschlichen Natur verdanken, so ist es sicher nicht an uns, die Einsamkeit zu beklagen, in der sie sich begraben haben.

Nur in denjenigen seiner Gedichte, welche sich direkt auf seine Kunst beziehen, finden wir den mächtigen, stolzen Gedanken Michelangelo's wieder. Als Beleg gebe ich eines seiner Madrigale, welches mir eine seiner tiefsten und besten Eingebungen zu sein scheint:

„Als treues Vorbild für meinen Beruf ward mir der Schönheitssinn mit in die Welt gegeben, zweier Künste mir Leuchte und Spiegel. Er nur trägt das Auge zu jener Höhe, welche mein Pinsel und mein Meißel zu erreichen strebt. Thöricht ist es, die Schönheit, die den reinen Geist zum Himmel hebt, auf die Sinne zu beziehen. Die Augen sind zu schwach, vom Sterblichen zum Göttlichen zu gelangen. Nur Gnade vermag dies dem Geist zu verleihen *)."

Michelangelo sollte dennoch auf seine Weise lieben. Die Zuneigung zu einer Frau und die leidenschaftliche Erinnerung, welche er ihr bis in

*) Rime di Michelagnolo Buonarroti, Madrigal VII.

das späteste Alter bewahrte, erfüllte und erhellte den letzten Theil seines Lebens. Diese späte Zuneigung erschloß einem Herzen, welches bis dahin nur seinen Pflichten und der Kunst gelebt hatte, neue Gefühle. Früher wäre Vittoria für ihn nur ein Grund zur Unruhe gewesen. Er lernte sie kennen, als seine künstlerische Laufbahn gewissermaßen beendigt war. Würdig schloß diese starke und reine Zuneigung sein thatenreiches Leben ab; sie kam zur rechten Zeit, um ihn für die Träume der Phantasie und die Reize des Ruhmes zu entschädigen. Darum ist die Erinnerung an Vittoria Colonna mit der an Michelangelo eng verwachsen, und die reine Liebe dieser edlen Frau werth, mit ihm die Unsterblichkeit zu theilen.

Vasari faßt sich sehr kurz über Vittoria. „Michelangelo, sagt er, richtete eine große Anzahl von Sonetten an die berühmte Marchesa von Pescara, welche ihm in Versen und in Prosa antwortete, und die häufig von Viterbo nach Rom kam, um seiner Unterhaltung sich zu erfreuen. Sie erhielt von ihm mehrere wundervolle Zeichnungen, unter Andern eine von zwei Engeln begleitete Madonna mit dem Christus auf den Knien, einen Christus am Kreuz und einen Christus mit der Samariterin am Brunnen." Condivi fügt hinzu: „Er liebte leidenschaftlich die Marchesa von Pescara, deren hoher Geist ihn bezaubert hatte, und er wurde nicht weniger von ihr geliebt. Er bewahrte von dieser Dame Briefe, voll reiner, inniger Liebe, wie solche nur eine derartige Frau schreiben konnte."

Die sanfte und ernste Gestalt der Marchesa von Pescara bleibt in ein gewisses Geheimniß eingehüllt. Indessen haben neuere Forschungen und Documente einiges Licht auf diese edle Frau und ihre Beziehungen zu Michelangelo geworfen. Vittoria Colonna, Marchesa von Pescara, wurde im Jahre 1490 zu Marino, einem alten Erbgut ihrer Familie, geboren. Ihr Vater, Fabrizio Colonna, bekannte sich zur Partei des Hauses Aragonien, und durch die Vermittlung des jungen Königs Ferdinand geschah es, daß Vittoria im Alter von vier Jahren mit Ferrante d'Avalos, Marchese von Pescara, verlobt wurde, dessen aus Castilien stammende Familie im Königreich Neapel ansässig war. Sie erhielt jene strenge und wunderliche Erziehung, welche den Frauen des XVI. Jahrhunderts einen so eigenthümlichen Charakter verleiht*). Ein wenig Pedanterie und Künstelei schließt an ihr weder die Anmuth noch die Innigkeit aus, und man ver-

*) Man vergleiche darüber Burckhardt, Cultur der Renaissance in Italien. 2. Aufl. S. 312. A. d. Ü.

zeiht ihr, im Hinblick auf die Größe und den Adel ihrer Empfindungen, gern ihr Latein.

Vittoria's Hand wurde von den vornehmsten Persönlichkeiten ihrer Zeit begehrt, unter Andern von den Grafen von Savoyen und Braganza. Doch sie war mit dem jungen Ferrante aufgewachsen und ihr Geschmack hatte die Wahl ihrer Familie bestätigt, sobald sie sich kannten, sagt sie selbst in einem ihrer Sonette, „schwieg in ihrem Herzen jedes andere Gefühl." Sie heirathete im Jahre 1507 den Marchese von Pescara. Beide zählten erst siebzehn Jahre.

Die Hochzeit der jungen Leute wurde mit dem größten Pompe gefeiert. Sie verlebten einige ruhige, glückliche Jahre in einer Villa, welche sie auf der Insel Ischia besaßen. Indessen hatten sie keine Kinder und schwer drückte die Unthätigkeit den jungen Marchese. Julius II. hatte mit Ferdinand von Aragonien sich gegen Frankreich verbündet. Pescara bot ihm seine Dienste an, welche angenommen wurden. Zum Reitergeneral ernannt, nahm er, bald nach seinem Eintritt in die Armee, theil an der Schlacht von Ravenna und that Wunder gegen Gaston de Foix. Verwundet und gefangen wurde er, ebenso wie der Kardinal de' Medici, der nachmalige Papst Leo X., nach Mailand gebracht. Hier, während seiner Gefangenschaft, dichtete er seine Dialoge über die Liebe, welche er, als ein Zeugniß der Treue seiner Gefühle, seiner Frau widmete.

Während der folgenden Jahre sahen sich die beiden Eheleute nur selten und nur verstohlen. Pescara war mit den wichtigsten Commandos in den Armeen Karls V. betraut worden. Je mehr sein Ruf wuchs, desto mehr nahmen ihn auch seine militärischen Pflichten in Anspruch. Vittoria ihrerseits, verbrachte diese lange Zeit ihrer vorgekosteten Witwenschaft bald auf Ischia, bald in Neapel, ihrer Liebe hingegeben und keine Zerstreuung kennend als das Studium und eine ernste Lectüre. Von 1521 an erfreute sich Pescara eines solchen Kriegsruhmes, daß er mit dem alten Prosper Colonna das Commando der kaiserlichen Armee theilte. Er war es, der auf dem Schlachtfelde von Romagnano den sterbenden Bayard aufhob, der für ihn auf rührende Weise sorgte und den Leichnam des Helden einbalsamiren und nach Frankreich schaffen ließ.

In der Schlacht von Pavia leitete er den denkwürdigen Angriff, welcher, indem er die französische Cavallerie warf, den Sieg entschied. Schwer verwundet ging er aus dem Kampfe hervor, neun Monate darauf war er eine Leiche. Vittoria war, als sie von seiner Lebensgefahr hörte, nach

Mailand aufgebrochen; aber schon zu Viterbo erhielt sie die Todesnachricht; sie ging nach Neapel zurück, wo sie in tiefem Schmerz sieben Jahre weilte. Während dieser Zeit der Trauer dichtete sie die meisten ihrer Sonette auf ihren Mann, in welchem sie, durch ihren Schmerz hindurch, den Typus des Geliebten und des Helden sah, und von den größten Dichtern ist diesen harmonischen und leidenschaftlichen Versen die Anerkennung nicht versagt worden.

Bei dem Tode des Marchese von Pescara war Vittoria erst fünfunddreißig Jahre alt. Sie stand in vollem Glanze ihrer von den Zeitgenossen gefeierten Schönheit*). Fürsten, berühmte Männer hielten um ihre Hand an. Sie beschränkte sich auf die unwiderrufliche Antwort: „daß, wenn ihr die Wahl gelassen worden, sie mit ihrem Manne gestorben wäre, daß er in ihrem Gedächtniß lebe und immer leben werde." Ihrem Schmerze entsprangen ihre religiösen Ueberzeugungen, die Quelle ihrer geistlichen Lieder.

Seit einigen Jahren hatten die Ideen der Reformation große Fortschritte in Italien gemacht. In den venezianischen Staaten, in Modena, Bologna waren diese Fortschritte so rasch, daß sie Paul III. beunruhigten. Der kleine, fast französische Hof zu Ferrara war eine Art Freistätte für die flüchtigen Protestanten geworden. Calvin selbst lebte einige Monate dort. Madame de Soubise, welche Erzieherin der Herzogin gewesen war, und ihr Sohn Jean de Parthenay wohnten daselbst. Die Herzogin Renée, welche sich später so kühn erklären sollte, neigte sich bereits mit Sympathie den neuen Ideen zu und der liebenswürdigste und gelehrteste Hof Italiens wurde ein Herd der Ketzerei, welche die päpstliche Macht bedrohte.

Der Spanier Valdez, welchen Karl V. militärischer Verdienste wegen geadelt und den er mit verschiedenen diplomatischen Missionen nach Deutschland betraut hatte, hatte von da die Lehren Luthers mit nach Neapel gebracht. Ein Mann von Bildung, fesselnd in der Unterhaltung wurde er schnell der Mittelpunkt einer Vereinigung, die anfangs nur aus einer kleinen Zahl von Personen aus den höheren Kreisen bestand. Darunter befanden sich einige Frauen, und unter Andern, nach dem Geschichtschreiber Gian-

---

*) Man sah vor einigen Jahren in Paris und Rom ein sehr schönes Porträt der Vittoria Colonna, das man dem Michelangelo zuschrieb. Anordnung und Zeichnung dieser Arbeit gehörten ihm sicher an, ausgeführt war es jedoch von einem seiner Schüler, wahrscheinlich von Bronzino.

none*), auch Vittoria. „Das Gift, sagt er, war nicht nur in das Herz einiger Edelleute eingedrungen, es hatte auch Frauen erreicht. Man meint, nach der Vertrautheit, welche zwischen ihnen und Valdez besteht, daß die berühmte Vittoria Colonna, die Witwe des Marchese von Pescara, und Giulia Gonzaga durch diese Irrthümer sich verunreinigt haben." Der lateinische Dichter Marco Flaminio, einer der intimsten Freunde der Vittoria, Giovanni Caserta und der Marchese von Vico gehörten dieser Vereinigung an. Bald traten die neuen Lehren über diesen engen Kreis hinaus und verbreiteten sich im Publikum. Der Capuziner Bernardo Ochino kam im Jahre 1536 nach Neapel. Er theilte die Ansichten des Valdez. Der Ruf seiner Frömmigkeit, wie auch seine Beredtsamkeit verschaffte ihm ein ungeheures Auditorium. Ganz Neapel strömte herbei. Karl V. kam um ihn zu hören, und sagte: „Dieser Mann predigt mit einem Feuer und einer Inbrunst, um Steine zum Weinen zu bringen." Andere Prediger gesellten sich zu ihm und die Bewegung wurde so allgemein, daß man vorbeugen mußte. Man griff zu den strengsten Maßregeln um diese Bewegung aufzuhalten: zwei der Haupt-Ketzer wurden auf dem Marktplatze enthauptet und verbrannt.

Ich glaube jedoch nicht, daß man aus diesen Thatsachen schließen darf, Vittoria und in Folge dessen Michelangelo seien heimlich aus der Kirche ausgetreten und hätten sich der Reformation angeschlossen. Ihre religiösen Dichtungen zeigen zwar, was zugegeben werden muß, keine Spur mehr von der katholischen Legende; das Christenthum tritt uns darin in seiner ganzen Einfachheit entgegen, zurückgeführt auf seine wesentlichen und ursprünglichen Dogmen. Die Ideen von der Ohnmacht des Menschen das Gute zu thun, von der Rechtfertigung durch den Glauben, von dem Mittleramte Christi, auf welche die Reformatoren ein besonderes Gewicht legten, begegnen uns in jeder Zeile; doch gehören diese Ideen dem heiligen Augustin ebenso an wie Luther und Calvin. Bis zum tridentinischen Concil war diese Rückkehr zur Reinheit der alten Lehre nichts Seltenes; eine größere Freiheit machte sie möglich und diese innere Reform hatte keine offene Empörung gegen das Papstthum im Gefolge. Angesichts der wachsenden Zerrüttung der Kirche waren eine Menge religiöser Gemüther zu dem ursprünglichen Christenthum zurückgekehrt und suchten in der heiligen Schrift den

*) Giannone, Storia civile del regno di Napoli, liv. XXXII. Harford, Life of Michael Angelo II, p. 115.

wahren Sinn der Dogmen, welcher, indem man sich von ihrer Quelle entfernte, verloren gegangen war. Valdez, Ochino und ihre Anhänger wollten, wenigstens im Anfange, sich nicht von der Kirche trennen. Und Vittoria scheint nicht weiter gegangen zu sein als jene. Als Beleg hierfür dienen ihre langen und intimen Beziehungen zu den Cardinälen Polo und Contarini, welche allerdings der Ketzerei beschuldigt wurden, aber doch nicht mit dem Katholicismus gebrochen haben, wie endlich ihr eigener Rückzug in ein Kloster zu Viterbo.

Ende 1536 reiste Vittoria nach Ferrara mit der Absicht sich dort niederzulassen. Sie ging über Rom, wo sie einige Tage mit ihrer Schwägerin Johanna von Aragonien sich aufhielt und den Besuch Karl's V. empfing. In Ferrara wurde sie von der Herzogin Renée mit aller der Auszeichnung und Freundschaft aufgenommen, welche man der Berühmtheit der Dichterin, den Tugenden der Frau und der Uebereinstimmung der Gefühle schuldete. Während der beiden ruhigen Jahre, die sie am Hofe von Ferrara, inmitten der Freunde ihres Herzens verlebte, dichtete sie eines ihrer schönsten Sonette, in welchen man nur noch das verhallende Echo der letzten Kämpfe ihres sich beruhigenden Gemüthes vernimmt:

Hätt' überwunden ich mit Himmelswaffen
Mich selbst, die menschliche Natur, die Sinnen,
Mit and'rem Geiste zög' ich weit von hinnen,
Wo von der Sünde Alles umgeschaffen.

Auf Glaubensflügeln, der Gedank' umfangen
Von Hoffnung, die nicht eitel im Beginnen,
Sucht' aus dem Jammerthal ich zu entrinnen,
Verklärt und groß in Tugend ohne Bangen.

Hab' auch das Auge fest ich hingewendet
Dem höchsten Ziele, doch nicht kann ich fliegen
Den g'raden, sichern Weg zum sel'gen Ende.

Der Sonne Spur, Aurora, seh' ich siegen:
Jedoch mein Geist ist noch zu unvollendet,
Daß höchstes Licht im Himmelsraum er fände!

An das milde Klima von Neapel und Ischia gewöhnt, konnte es Vittoria nicht lange in Ferrara aushalten. Die rauhere Luft griff ihre Gesundheit an. Sie mußte auf einen Aufenthalt, der ihr gefiel, verzichten, ebenso wie auf ihr Vorhaben das gelobte Land zu besuchen, und kehrte 1538 nach Rom zurück. Man vermuthet, daß ihre ersten Beziehungen zu Michel-

angelo, wie der folgende erste Erguß seiner glühenden Zuneigung aus dieser Zeit datiren:

> Bald auf den rechten Fuß, bald auf den linken
> Tret' ich abwechselnd zwischen Sünd' und Tugend;
> Nach meinem Heile suchend
> Zagt das verworrene Herz und quält mich matt,
> Wie wem die Sterne sinken,
> Der strauchelnd jeden Pfad verloren hat.
> Ich reich ein weißes Blatt
> Dar Eurem heiligen Kiele,
> Damit Ihr schreibt, im Zweifel mich belehrend,
> Wie diese Seele jedes Licht's entbehrend,
> Auf ihren letzten Schritten, von Begier
> Sich nicht zum Falle mag verlocken lassen!
> O schreibt! Euch ziemt's, die meinem Leben Ihr
> Zum Himmel habt gezeigt die schönsten Straßen*).

Dieser erste Aufenthalt Vittoria's in Rom war nicht von langer Dauer. Um 1541 zettelte ihr Bruder Ascanio Unruhen wegen einer Erhöhung der Salzsteuer an und griff sogar gegen Paul III. zu den Waffen. Betrübt und der Welt immer müder, zog sich die Marchesa zunächst nach Orvieto, später in das Kloster der h. Katharina zu Viterbo zurück, wo sie ihren gelehrten und frommen Freund den Cardinal Polo wiederfand. Sie verbrachte ihre Zeit theils hier und theils in Rom, wohin sie in den letzten Jahren ihres Lebens ganz übersiedelte. Sie hatte dort eine Zufluchtsstätte für arme junge Mädchen gegründet und widmete die Zeit, welche ihr dieses Unternehmen übrig ließ, dem Studium und Michelangelo. Lange Zeit fehlten uns Nachrichten über das Ende ihres Lebens; die vor einigen Jahren durch Raczynsky in einer Lissaboner Bibliothek gemachte Entdeckung eines Manuscriptes jedoch gestattet diese Lücke zum Theil wenigstens auszufüllen, indem jenes Manuscript uns in das tägliche Leben Michelangelo's und der Vittoria einführt und einiges Licht auf die Gedanken, welche diese großen Geister beschäftigten, und auf ihre Ansichten wirft.

Der Bildhauer und Maler, Franz von Holland, war von der portugiesischen Regierung nach Italien geschickt worden, um dort die Künste zu studiren; er erstattete den durch Raczynski aufgefundenen Reisebericht, welcher 1549, wahrscheinlich kurz nach seiner Rückkehr nach Lissabon, niedergeschrieben ist. Dieser ziemlich weitschweifige Bericht scheint authentisch zu

*) Rime di Michelangelo Buonarroti, Madrigal 57. G. Regis, Michel Angelo Buonarroti's des Aelteren sämmtliche Gedichte ital. u. deutsch. Berlin 1842. Nr. 118.

sein. Er enthält einige Stellen, die Michelangelo und Vittoria so charakterisiren, daß man sie wohl wiedergeben darf*).

„Während meines Aufenthaltes in dieser Hauptstadt (Rom), erzählt Meister Franz, begab ich mich eines Tages, an einem Sonntag war es, zu Messer Lactancio Tolomei, um ihn, meiner Gewohnheit gemäß, zu besuchen; er war es, welcher mir, durch die Vermittelung des Messer Blosio, des Secretärs des Papstes, die Bekanntschaft Michelangelo's verschaffte. Dieser Messer Lactancio war ein angesehener Mann, geachtet sowohl wegen des Adels seiner Gesinnung und seiner Geburt (er war ein Neffe des Cardinals von Senna), als auch wegen seines Alters und seiner Sitten. Ich traf ihn nicht, aber er hatte hinterlassen, ich würde ihn auf Monte Cavallo in der Kirche von S. Silvestro finden, wo er mit der Marchesa von Pescara die Erklärung der Briefe des heiligen Paulus höre; und somit ging ich nach Monte Cavallo. Vittoria Colonna, die Marchesa von Pescara und Schwester des Ascanio Colonna, ist eine der vornehmsten und berühmtesten Damen in Italien und in Europa, so zu sagen in der Welt. Züchtig und schön, bewandert im Lateinischen und geistreich, ist sie mit allen Tugenden geschmückt, die einer Frau zum Lobe gereichen. Seit dem Tode ihres berühmten Gemahls führt sie ein anspruchsloses und zurückgezogenes Leben; des Glanzes und der Herrlichkeit von ehedem satt, schätzt sie jetzt nur noch Christus und ernste Studien, unterstützt arme Frauen und steht als Vorbild wahrhaft katholischer Frömmigkeit da.

„... Nachdem man mich hatte setzen lassen und die Vorlesung beendet war, wendete sie sich zu mir und sagte: Man muß zu geben wissen dem, welcher dankbar zu sein weiß, und hier zumal wo Geben und Empfangen gleichen Genuß gewährt. Heda! Gehe Jemand zu Michelangelo und sage ihm, ich und Messer Lactancio befänden uns hier in der Kapelle, wo es schön kühl sei, auch wäre die Kirche geschlossen und angenehm. Fragt ihn, ob er hier in unserer Gesellschaft eine Stunden zu verlieren wohl Lust trüge, um sie für uns zum Gewinn zu machen; doch sagt ihm nicht, daß Franz von Holland, der Spanier, hier sei."

„Nach einigen Augenblicken des Stillschweigens hörten wir an die Thür pochen. Jeder besorgte, Michelangelo möchte es nicht sein, der am

---

*) Les Arts en Portugal, par le comte Raczynski. Paris, Renouard, 1846. Dialogue sur la peinture dans la ville de Rom, par François de Hollande. — Franz von Holland war 1517 oder 1519 geboren und starb 1584.

Fuße des Monte Cavallo wohnte; aber zu meiner großen Freude wollte es der Zufall, daß man ihn in der Nähe von S. Silvestro antraf, als er eben im Begriff war nach den Thermen zu gehen. Er kam, mit seinem Farbenreiber Urbino plaudernd, die Esquilinische Straße herauf und konnte uns also nicht entwischen. Er war es, der an die Thür klopfte.

„Die Marchesa erhob sich um ihn zu empfangen und blieb eine Zeit lang stehen, bis sie ihn zwischen sich und Messer Lactancio Platz nehmen ließ; ich jedoch setzte mich ein wenig seitwärts. Nach einer kurzen Pause begann die Marchesa, die immer diejenigen, mit denen sie sprach, und den Ort selber, wo sie sich befand, zu adeln pflegte, mit einer Kunst der Rede, welche ich weder beschreiben noch nachahmen kann; mit Geist und Grazie sprach sie von allen möglichen Dingen, ohne jedoch auch nur entfernt die Malerei zu berühren. Sie wollte Michelangelo sicher machen. Sie benahm sich wie Jemand, der durch List und Taktik eine unangreifbare Festung nehmen will, während er, als wenn er der Belagerte wäre, auf seiner Hut sich hielt... „Es ist eine bekannte Sache, sagte sie endlich, daß man immer geschlagen wird, wenn man Michelangelo mit seinen eigenen Waffen, das heißt mit Geist und Feinheit anzugreifen versucht. Und Ihr werdet sehen, Messer Lactancio, es giebt nur ein Mittel, das letzte Wort ihm gegenüber zu behalten, man muß von Prozessen oder von der Malerei reden, dann sagt er nichts mehr... Ihr habt das Verdienst Euch mit Eurer Einsicht freigebig und nicht mit Ungeschick verschwenderisch zu zeigen; deshalb stellen Eure Freunde Euch selbst noch über Eure Werke, und diejenigen, welche Euch nicht kennen, schätzen das an Euch, was in geringerem Maße vollkommen ist, nämlich die Werke Eurer Hand. Was mich anlangt, so finde ich besonders die Art bewunderungswürdig, wie Ihr Euch zu isoliren versteht, wie Ihr unnützen Gesprächen zu entgehen und die Aufträge all der Fürsten, welche von Euch Gemälde verlangen, abzuschlagen wißt...

„— Gnädige Frau, entgegnete Michelangelo, Ihr stellt mich vielleicht höher als ich es verdiene; aber da einmal davon die Rede ist, so darf ich wohl, in meinem und einiger anderer, mir ähnlicher Maler Namen, mich hier über einen Theil des Publikums beklagen. Tausend Albernheiten sagt man bedeutenden Künstlern nach; am häufigsten bezeichnet man sie als Sonderlinge, mit denen es schwer sei umzugehen, während sie doch die natürlichsten Menschen sind. Nur die Dummen, von vernünftigen Leuten spreche ich nicht, halten sie für phantastisch und launenhaft, was mit dem Wesen

eines Malers gerade sich am wenigsten verträgt ... Mit Unrecht verlangen Müßige, daß ein in seine Arbeiten vertiefter Künstler ihnen Komplimente machen und sie unterhalten soll. Es giebt der Leute wenig genug, welche mit Gewissenhaftigkeit ihrer Pflicht nachgehen, als daß man diese noch darin stören dürfe. Ich kann Ew. Excellenz versichern, daß Se. Heiligkeit sogar mich zuweilen langweilen und ärgern, wenn sie mich fragen, warum ich mich nicht öfter sehen ließe. Ich glaube ihm nützlicher zu sein und gewissenhafter zu dienen, wenn ich zu Hause bleibe als wenn ich jeder Kleinigkeit wegen vor ihm erscheine. Ich pflege bei solchen Fragen Sr. Heiligkeit zu erwidern, ich zöge es vor auf meine Art für ihn zu arbeiten, statt wie Andere den ganzen Tag vor ihm Parade zu machen.

„— Glücklicher Michelangelo, rief ich bei diesen Worten aus, unter allen Fürsten sind es nur die Päpste, die eine solche Sünde zu vergeben wissen.

„— Sünden dieser Art müßten Fürsten stets vergeben, sagte er. Was den Papst betrifft, fuhr er nach einer Weile fort, so hat mir die Wichtigkeit des Werkes, das ich in seinem Auftrage vollende, eine solche Freiheit ihm gegenüber gegeben, daß ich im Gespräch zuweilen ohne daran zu denken meinen Filzhut auf den Kopf setze und frisch von der Leber weg mit Sr. Heiligkeit spreche. Er läßt mich deshalb nicht todt machen; im Gegentheil, er läßt mich des Lebens froh werden; und, wie ich Euch sage, gerade in solchen Momenten ist mein Geist am meisten mit seinen Interessen beschäftigt.

„... Ich behaupte, ein Künstler, der statt den höchsten Anforderungen seiner Kunst zu genügen, dem großen Publikum es recht zu machen sucht, der in seinem persönlichen Auftreten nichts Eigenthümliches, Seltsames hat, oder was die Welt so nennt, wird nie ein bedeutender Mensch sein. Was die Alltags-Geister betrifft, so braucht man keine Laterne um sie zu suchen, man findet sie an den öffentlichen Orten der ganzen Welt."

Doch Vittoria wollte Michelangelo gern auf die Malerei zu sprechen bringen. Sie sagte daher zu Lactancio:

„Soll ich wohl Michelangelo bitten, mich über Einiges in der Malerei aufzuklären? Um uns zu beweisen, daß große Männer verständig und nicht launenhaft sind, wird er hoffentlich keine seiner Streiche machen und mir meine Bitte nicht abschlagen.

„— Wenn Ew. Excellenz, antwortete Michelangelo, etwas von mir verlangen, das werth ist dargeboten zu werden, so werdet Ihr mich stets gehorsam finden."

Die Marchesa lächelte: „Ich möchte wohl wissen, was Ihr über die niederländische Malerei denkt. Sie scheint mir frömmer als die italienische zu sein.

„— Die niederländische Malerei, hob Michelangelo an, wird allen, die sich fromm nennen, im Allgemeinen mehr als die italienische zusagen. Letztere wird sie niemals zu Thränen rühren, wohl aber häufig die erstere. Diese Wirkung ist nicht auf die Kraft des Gemäldes, auf das Verdienst des Malers zurückzuführen, sondern lediglich auf die Empfindsamkeit des frommen Beschauers. Die niederländische Malerei sagt alten Frauen und jungen Mädchen, ebenso den Mönchen, Nonnen und vornehmen Leuten zu, die für die wahre Harmonie eines Kunstwerkes keinen Sinn haben. In Flandern sucht man es zu sehr in Aeußerlichkeiten, man malt Gegenstände, welche sich leicht einschmeicheln, oder Heilige und Propheten, denen sich nichts Böses nachsagen läßt. Gewöhnlich ist es Flitterstaat, verfallenes Gemäuer, oder es sind grüne, von Bäumen beschattete Felder, Flüsse und Brücken, überhaupt Landschaften mit Figuren. Obgleich das Alles nun für manches Auge von guter Wirkung ist, so ist doch in Wahrheit weder Verstand noch Kunst darin, keine Proportion, keine Symetrie, keine sorgfältige Auswahl, keine Größe. Dabei ist diese Malerei ohne Körper und Kraft. Doch will ich nicht sagen, daß man schlechter male als anderswo. Wenn an der niederländischen Malerei manches auszusetzen ist, so ist damit noch nicht gesagt, daß sie überhaupt nichts taugt; nur das will ich tadeln, daß sie auf Einem Gemälde eine Menge Dinge zusammenbringt, von denen ein einziges wichtig genug wäre um ein ganzes Bild auszufüllen. So aber kann keines in genügender Art vollendet werden. Nur die Werke, die in Italien entstehen, kann man echte Kunstwerke nennen. Deshalb ist die italienische Kunst die wahre. Die echte Malerei ist edel und fromm durch den Geist, in dem sie arbeitet. Denn nichts erhebt die Seele des Einsichtigen mehr und führt sie zur Frömmigkeit, als die Mühe etwas Vollendetes zu schaffen; denn Gott ist die Vollendung, und wer ihr nachstrebt, strebt dem Göttlichen nach. Kurz, die gute Malerei ist nur ein Abbild der Vollkommenheit Gottes, ein Schatten seines Pinsels, eine Musik, eine Melodie. Aber nur ein sehr lebendiges Verständniß kann fühlen, worin die Schwierigkeit liegt. Und deshalb ist diese Kunst so selten und es giebt so wenige, die sie erreichen.

Er sprach noch lange über die Gründe, weshalb man nur in Italien gut malen könne. „Dies ist so wahr, sagte er, daß wenn selbst Albrecht

Dürer, ein sinnreicher und geschickter Mann in seiner Art, mich oder Franz von Holland täuschen und etwas malen wollte, als sei es in Italien geschaffen, er doch nur eine gute, mittelmäßige oder schlechte Arbeit liefern würde, der ich sicher sofort ansehen würde, daß sie weder in Italien noch von einem Italiener gemalt ist." Vittoria nahm weiterhin das Wort:

„Welcher tugendhafte und weise Mensch, sagte sie, würde nicht die heilige Malerei hoch in Ehren halten? Ich glaube es würde eher die Zeit fehlen, als der Stoff, um sie gebührend zu loben. Sie stimmt den Traurigen heiter und führt dem Verschwender und Vergnügling das menschliche Elend vor Augen, sie erweckt Zerknirschung in dem Herzen des Verstockten, geleitet den Weltlichgesinnten zur Buße, den Betrachtenden zum Nachdenken, zur Furcht und Reue. Sie stellt die Schrecken der Hölle dar und, soweit es möglich ist, den Frieden und die Herrlichkeit der Seligen und selbst das unfaßbare Bild des Herrn unseres Gottes. Sie ist das beste Mittel uns die Demuth der Heiligen, die Standhaftigkeit der Märtyrer, die Reinheit der Jungfrauen, die Schönheit der Engel, die Liebe und Barmherzigkeit zu zeigen, in welcher die Seraphim erglühen. Sie erhebt unseren Geist und trägt unsere Seele über die Sterne hinaus und läßt uns in das Himmelreich schauen. Sie ruft uns berühmte Männer in's Gedächtniß zurück, die längst von hinnen gegangen sind und deren Asche bereits ein Spiel der Winde geworden ist, und fordert uns auf den Thaten dieser Männer nachzueifern. Das Unbeschreibliche, Schwerverständliche weiß sie deutlich auszudrücken. Und nicht nur die Handlungen, durch welche sich Menschen berühmt gemacht haben, zeigt uns diese edle Kunst; sie zeigt uns auch das Bild dieser Menschen selbst. Sie stellt uns das Bild der Schönheit dar, etwas, das von Plinius für so wichtig gehalten wird. Die betrübte Witwe findet Trost im täglichen Anblick des Bildnisses ihres Gatten, die Waisen freuen sich, wenn sie herangewachsen sind, die Züge des geliebten Vaters wiederzuerkennen."

„Die Marchesa, der vor innerer Bewegung die Thränen in die Augen traten, schwieg, und Messer Lactancio ergriff das Wort um ihre Bewegung und ihre Erinnerungen zu zerstreuen . . ."

Die Unterhaltung wurde an den folgenden Sonntagen nach dem Gottesdienst fortgesetzt und Michelangelo zog nach und nach neben der Malerei auch die Mathematik und Befestigungskunst mit herein. Er erinnerte dabei, welche Hilfe er durch letztere Kunst bei der Vertheidigung von Florenz geleistet habe. Buonarroti wurzelte ganz in seiner Zeit. Und

wenn die Männer des XVI. Jahrhunderts groß waren durch ihre Werke und Thaten, so wußten sie sicher auch nicht minder gut zu sprechen als wir. Der Gedanke, welcher ihr Leben beherrschte, nahm sie so ein, daß sie durch ihn hindurch alle Dinge sahen.

Michelangelo sollte sich nicht lange des Umgangs seiner edlen Freundin erfreuen. Zu Anfang des Jahres 1547 erkrankte sie. Man brachte sie in das Haus der ihr verwandten Giulia Colonna. Ihr Zustand verschlimmerte sich plötzlich und in den letzten Februartagen des genannten Jahres verschied sie. Michelangelo sah sie sterben. „Er wurde fast wahnsinnig vor Schmerz," wie Condivi erzählt, und bedauerte nur die Hand Vittoria's auf dem Todtenbett geküßt zu haben, nicht auch Stirne und Wange.

Das warme, fromme Herz Vittoria's zeigt sich ganz in folgendem schönem Sonette:

„Daß laut, gewaltig mir der heil'ge Namen
Und immer Jesus tief im Herzen schallte!
Werk, Wort von seinem Ruhme wiederhallte,
Dem Glauben, Hoffen wär' ein lichter Rahmen!

Wohl der Erwählte, der in sich den Samen
Des Ew'gen birgt, den solche Gluth durchwallte,
Sieht Jesum, hört Ihn, als ob ihn durchstrahlte
Sein heilig Licht mit seinem ew'gen Amen.

Mit ihm verschmolzen so durch süß Gewöhnen,
Durch steten Ruf nach ihm: Natur zur Speise
Begehrt nur Ihn, nur Er ist all' Ihr Sehnen.

Ein gläubig Herz, im letzten Kampf der Reise
Vom Feinde hart verfolgt, von selbst ihn nennet,
Den längst es schon als Freund und Retter kennet*)."

Michelangelo überlebte die Vittoria sechzehn Jahre. Nacheinander beschäftigt für die Päpste Julius III., Paul IV. und Pius IV. mit Arbeiten für die Villa Giulia, mit Befestigungsarbeiten, mit dem Bau einiger Thore Roms, mit Brücken- und Kirchenbauten, mit Grabmälern war doch seine Haupt- und Lieblingsarbeit der Bau von St. Peter**), den er vor seinem

*) Vittoria Colonna, Rime spirituale, Sonett 29.

**) Man sagte ihm, daß er in S. Peter den Dom Brunelleschi's noch übertreffen werde. Er entgegnete hierauf:

Jo faro la sua sorella
Più grande già, ma non più bella.

Tode noch beenden wollte. Das Alter kam heran ohne ihn niederbeugen zu können; er hielt sich aufrecht und blieb thätig bis an die äußerste Grenze des menschlichen Alters. Die Jahre schwächten sein Denken nicht mehr als seinen Körper, und er hatte bereits das achtzigste Lebensjahr überschritten, als er die Pläne und das schöne Modell zur Peterskuppel lieferte, welches in dem Saale des h. Gregorius oberhalb der clementinischen Kapelle aufbewahrt wird. Auch seine Ansichten scheinen sich nicht verändert zu haben. Nachdem er lange den ehrenvollen und freundschaftlichen Aufmerksamkeiten, die der Herzog Cosimo an ihn verschwendete, widerstanden hatte, scheint er allerdings zuletzt, gegen das Ende seines Lebens, demselben vergeben zu haben, der Beherrscher seines Vaterlandes zu sein; aber, so oft er auch den Plan gefaßt hatte nach Florenz zu gehen, um dort seine Tage zu beschließen, so entschuldigt er sich doch immer wieder bei dem Herzog, bald mit seinem hohen Alter, bald mit drängenden Arbeiten; und es ist wohl anzunehmen, daß der Groll des alten, besiegten Republikaners nie ganz verlosch und ihn in seinem Entschluß, Rom nicht zu verlassen, bestärkt habe. Der wachsende Verfall, die ersten Excesse seiner Schüler konnten ihn in seinen künstlerischen Ueberzeugungen nicht beirren. Man weiß mit welcher Bewunderung und welcher Strenge er von Tizian sprach, den er mit Vasari im Belvedere besuchte. In den langen Jahren des Verfalls, in welchen die Quellen des Lebens von Tag zu Tag mehr vertrockneten, und die Flamme der Begeisterung, dieser providentielle Rausch, welcher der Jugend Alles erleichtert, immer matter wurde und endlich verlöschte, schwieg er über seine innersten Gefühle. Er ließ nichts durchblicken, wie er auch litt in seiner Einsamkeit, die noch vor Kurzem von seinen Phantasiegebilden bevölkert wurde, die noch gestern eine glühende und heilige Leidenschaft ausfüllte, die aber seit dem Tode Vittoria's stiller und öder denn je geworden war. Mit Stolz sagt er:

„Mein Glück ist nur, daß ganz verborgen sei,
Was ich beweine und was heimlich trachtend
Des Herzens Wünsche wollen, die ich hege.

Blind ist die Welt und nur Verräthern treu,
Ich aber, Haß und Ehre gleich verachtend,
Geh still und einsam weiter meine Wege*)."

Unter dem Einflusse Vittoria's hatte sich übrigens die Härte seines Charakters sehr gemildert. In seinen letzten Jahren ließ er sogar dem

*) Rime di Michelangelo Buonarroti, Madrigal 27.

Bramante Gerechtigkeit widerfahren, von dem er früher nur mit Bitterkeit gesprochen hatte. „Es ist nicht zu läugnen, schreibt er, daß Bramante in der Architektur so tüchtig gewesen ist, als nur irgend wer, der von der Zeit der Alten an bis jetzt gelebt hat. Er machte den ersten Plan für den S. Peter. Ohne Verwirrung, sondern klar und einfach, hell und frei von allen Seiten, wollte er die Kirche so hinstellen, daß sie in keiner Weise dem Palaste Abbruch thue. Und sie wurde von jeher für ein schönes Werk gehalten, wie dies auch noch jetzt anerkannt wird, so daß ein Jeder, der von besagter Anordnung des Bramante abweicht, sich zugleich von der Wahrheit entfernt hat*)." Und Vittoria konnte, ohne ihn zu kränken, in seiner Gegenwart Raffael loben, obgleich er argwöhnte, daß dieser an den Intriguen betheiligt war, die gelegentlich der Sixtina sich gegen ihn richteten: „Raffael hat in Rom ein Meisterwerk gemalt, welches man mit Recht als das größte bezeichnen könnte, wenn nicht noch ein anderes (die Sixtina) existirte. Dieses Werk Raffaels ist ein Saal und zwei Kammern und die Loggien in dem zu der Kirche S. Peter gehörenden Palaste**)." Uebrigens war er, ungeachtet seiner Anklagen, zu jeder Zeit gerecht gegen seinen jungen Rivalen. „Er lobte gern Alle, sagt Condivi, selbst den Raffael, mit dem er doch einige Streitigkeiten gehabt hat." Ebenso ist hier an das unparteiische Urtheil zu erinnern, das Michelangelo als Schiedsrichter in einer Angelegenheit zwischen Agostino Chigi und Raffael abgab. Die Angelegenheit, auf welche wir in der Lebensschilderung Raffaels ausführlicher zurückkommen werden, betraf die Bezahlung der Sibyllen in der Kirche della Pace.

Sein Charakter nahm jedoch seine ganze Rauhheit an, sobald es sich um den St. Peter handelte. „Die Sangallische Sippschaft***), sagt Vasari, mußte einem rechtschaffenen Manne wie Michelangelo zuwider sein; ehe er das Amt eines Oberbaumeisters annahm, rieth er eines Tages ganz freimüthig den Bauführern an, alle ihre Kräfte aufzubieten, um zu verhindern, daß er die Stelle erhalte, denn seine erste Amtshandlung würde sein sie alle fortzujagen." Die Cabale stand einen Moment auf dem Punkte den Sieg über ihn davonzutragen. Man behauptete, daß es der Kirche an Licht fehlen würde. Julius III. rief die Baucommission zusammen. Michelangelo schlug siegreich alle Einwendungen seiner Feinde nieder. Dem Car-

*) Lettre a messer Bartolommeo. Bottari, Lettere pittoriche, VI, Nr. 9.

**) Raczynsky, les Arts en Portugal, Manuscrit de François de Hollande.

***) Die Schüler und Anhänger des Antonio San Gallo, welche mehrere Jahre lang gegen Michelangelo einen heftigen und keineswegs loyalen Krieg führten.

dinal Marcello, dessen Bemerkungen ihn besonders reizten, sagte er: „Ich bin nicht verpflichtet und mag es auch nicht sein Ew. Herrlichkeit mehr als allen Anderen zu berichten was ich vorhabe. Eures Amtes ist Geld herbeizuschaffen und dafür zu sorgen, daß es nicht gestohlen wird; was den Bau anlangt, so ist das meine Sache!" Hierauf wandte er sich zum Papste und sprach: „Heiliger Vater, Ihr seht, welchen Gewinn ich davon trage; kommt die Arbeit nicht meiner Seele zu Gute, so verliere ich Zeit und Mühe." Der Papst aber, der ihn liebte, legte die Hand auf seine Schultern und antwortete: „Es soll Eurer Seele zu Gut kommen und Eurem Leib! Verlaßt Euch darauf." Zu derselben Zeit schrieb Michelangelo an Vasari, der ihn drängte nach Florenz zu kommen: „Wollte ich Rom verlassen, so würde dem Bau von S. Peter Nachtheil daraus erwachsen und es würde mir zur großen Schande gereichen und ein unverzeihlicher Fehler sein. Ist erst das Gebäude so weit gebracht, daß nichts mehr daran geändert werden kann, so hoffe ich Euren Wünschen nachkommen zu können, falls es nicht sündlich ist, einigen Schurken ärgerlich zu sein, welche erwarten, ich solle alsbald von dannen gehen*)." Unter Pius IV. verdoppelten sich die Intriguen. Michelangelo war siebenundachtzig Jahre alt, seine Feinde sagten ihm nach, er sei schwachsinnig geworden und behaupteten, daß er alles verdürbe. Es scheint als ob er damals einen Moment der Entmuthigung gehabt habe, denn er schrieb im Jahre 1560 dem Cardinal di Carpi: „Messer Francesco Dandini hat mir gestern gesagt, daß Ew. Herrlichkeit zu ihm geäußert, der Bau von S. Pietro könne nicht schlechter gehen; eine Aeußerung, die mich tief betrübt hat, sowohl weil Ihr nicht von der wahren Sachlage unterrichtet worden seid, als auch, weil ich, wie es auch meine Schuldigkeit ist, mehr als alle anderen Menschen wünsche, daß der Bau gut gehe, und ich glaube auch, wenn ich mich nicht selbst täusche, mit Wahrheit versichern zu können, daß, was die jetzige Arbeit betrifft, er nicht besser vorschreiten könnte. Aber da vielleicht das eigene Interesse und mein hohes Alter mich leicht irre führen und so gegen meine Absicht dem besagten Bau Schaden und Nachtheil bringen können, so beabsichtige ich, sobald als möglich von Sr. Heiligkeit unserm Herrn meine Entlassung zu erbitten, und damit nicht der kleinste Aufschub eintrete, ersuche ich Ew. Herrlichkeit, mich sofort von dieser Last zu befreien, die ich auf Befehl der Päpste, wie Ihr wißt, gern und ohne alle

*) Vasari XII, p. 250.

Vergütung zehn Jahre getragen habe, in welcher Zeit man leicht sehen kann, wie viel durch meine Mühe an dem Bau gethan ist*)." Später änderte er seine Meinung, und wenige Wochen vor seinem Tode noch antwortete er seinen Verläumdern durch das schöne Modell der Kuppel, welches das 1546 angefertigte Modell des Schiffes ergänzt. Das griechische Kreuz des ursprünglichen Entwurfs, von Raffael in ein lateinisches abgeändert, von Baldassare Peruzzi wieder angenommen und von Antonio San Gallo von Neuem aufgegeben, wurde von Michelangelo wieder adoptirt. Und die Architecten, die auf ihn folgten, hielten sich genau an seinen Plan bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts. Um diese Zeit, unter dem Pontificat Pauls V., hatte Carlo Maderna, der mit der Vollendung des Domes beauftragt worden war, die unglückliche Idee, den älteren Theil des Schiffes zu verlängern, ohne zu fühlen, daß er, indem er das griechische in ein lateinisches Kreuz umänderte, die Wirkung der Kuppel schwächte, und daß er, indem er die noch jetzt vorhandene abgeschmackte Façade hinzufügte, der ganzen Kirche den religiösen Charakter nahm, den sie vor allen anderen zeigen sollte.

Indessen, wenn Michelangelo auch tapfer sich gegen die Ränke der San-Gallisten zu wehren wußte, so kam allmälig doch das Alter über ihn und machte ihn mißmuthig. Vasari wurde eines Abends von Papst Julius III. zu Michelangelo geschickt, um eine Zeichnung von ihm zu holen. Dieser fand ihn wie er allein in seinem Atelier, bei dem Scheine einer kleinen Laterne, an der jetzt in Florenz befindlichen Pietà arbeitete. Indem sie sich so über dieses und jenes unterhielten, betrachtete Vasari das Bein des Christus, an dem Michelangelo gerade arbeitete. Doch letzterer wollte nicht, daß Vasari die Arbeit sehe; er ließ wie aus Versehen die Laterne fallen, so daß sie erlosch und beide im Finstern standen. Er rief Urbino zu, Licht zu bringen, und indem er mit Vasari das Atelier verließ, sagte er: „Ich bin so alt, daß mich der Tod oft am Rockzipfel zupft, um mitzukommen, und eines Tages werde ich wie diese Laterne hinfallen und das Licht meines Lebens wird auslöschen." Ein anderes Mal schrieb ihm Vasari, daß sein Neffe Lionardo einen Sohn bekommen habe,

*) Bottari, Lettere pittoriche, VI, Nr. 9.

**) Julius III. hatte eine große Zuneigung zu Michelangelo. Er war immer besorgt, daß sich der Künstler nicht zu sehr anstrenge, und soll geäußert haben, daß er gern ein paar Jahre seines Lebens hingeben würde, wenn er dadurch das jenes großen Mannes verlängern könne. Er war es auch, der Condivi beauftragte, das Leben Michelangelo's zu schreiben. (Vasari, XII, p. 270 Anmerk.)

der den Namen der Buonarroti fortpflanzen werde. Michelangelo antwortete ihm:

„Giorgio, mein lieber Freund! Ich habe große Freude über Euern Brief gehabt, da ich daraus ersah, daß Ihr Euch noch immer des armen Alten erinnert. Noch mehr aber, daß Ihr an dem Jubel, wie Ihr mir schreibt, theilgenommen habt, einen zweiten Buonarroti geboren zu sehen. Ich danke Euch für diese Nachricht, so viel ich weiß und kann; aber doch hat mir jenes Gepränge mißfallen, denn der Mensch soll nicht lachen, wenn die ganze Welt trauert. Nach meiner Meinung hätte Lionardo nicht so ein Aufhebens über die Geburt eines Kindes machen sollen. Derartige Festlichkeiten sind eher bei dem Tode eines Menschen am Platze, der rechtschaffen gelebt hat."

Gegen 1556 traf ihn ein herber Verlust. Sein treuer Urbino starb. Seit der Belagerung von Florenz hatte er ihn bei sich. Er war für ihn mehr als ein Diener, er war sein Freund. Eines Tages hatte er ihn gefragt: „Wenn ich sterben werde, was wirst Du angeben? — Ich werde gezwungen sein mich nach einem anderen Herrn umzusehen. — O, mein armer Urbino! ich werde das verhüten," entgegnete er und schenkte ihm auf einmal 2000 Scudi. „Er liebte ihn so, sagt Vasari, daß er ihn während seiner Krankheit, in der Nacht sogar, selbst pflegte. Als Vasari von dem Verlust hörte, schrieb er an Michelangelo, um ihn zu trösten, und erhielt darauf folgende rührende Antwort:

„Messer Giorgio, mein lieber Freund. Ich werde schlecht schreiben, aber ich muß Euren Brief doch beantworten. Ihr wißt, daß Urbino gestorben ist; dabei erfuhr ich eine große Gnade von Gott, doch unter herbem Verlust und unsäglichem Schmerz. Die Gnade war die, daß, wenn er im Leben mich am Leben erhielt, er mich nun im Sterben gelehrt hat, wie man nicht mit Unlust, sondern mit Sehnsucht nach dem Tode sterben soll. Ich habe ihn sechsundzwanzig Jahre um mich gehabt und habe ihn immer gut und treu befunden, und nun, da ich ihn reich gemacht und auf ihn als Stab und Trost meines Alters gehofft, ist er mir dahin geschieden und hat mir keine Hoffnung gelassen, als die, ihn im Paradiese wiederzusehen. Darin bestärkt mich die Weise, wie er gestorben ist. Nicht das Leben bedauerte er, nur darüber war er betrübt, mich einsam in dieser verrätherischen Welt der Trübsal zurücklassen zu müssen. Wohl ist der größere Theil von mir mit ihm gegangen und es bleibt mir hier nichts mehr übrig als unsägliches Elend. Laßt mich Euch empfohlen sein!"

In derselben Zeit schrieb er an Cornelia, Urbino's Witwe: „Ich vermuthete wohl, daß Du böse auf mich seist, aber ohne mir den Grund erklären zu können. Aus Deinem letzten Briefe glaube ich ihn erfahren zu haben. Als Du mir die Käse schicktest, schriebst Du mir, Du wolltest mir noch mehr andere Sachen schicken, daß aber die Schnupftücher noch nicht besorgt seien. Und damit Du Dich nicht für mich in Ausgaben stürzest, schrieb ich Dir, Du sollest mir nichts mehr schicken, sondern vielmehr von mir etwas verlangen; Du würdest mir ein sehr großes Vergnügen damit machen, indem Du ja von meiner Liebe, die ich noch für Urbino, wenn er auch todt ist, und für alle seine Angelegenheiten hege, unterrichtet, ja sogar überzeugt sein mußtest. Was das Hierherkommen betrifft, um die Kinder zu sehen, und das Herschicken des kleinen Michelangelo *), so muß ich Dir schreiben, wie und in welchem Zustande ich mich befinde. Den Michelangelo herzuschicken würde nicht rathsam sein, da ich ganz ohne Frauen und ohne Haushalt bin; das Kind aber ist noch zu zart und zu jung, und es möchte daraus etwas entstehen, was mir zum großen Bedauern gereichen könnte. Und dann ist auch noch zu bemerken, daß der Herzog von Florenz seit einem Monat sich sehr darum bemüht, daß ich nach Florenz zurückkehren soll. Ich habe mir soviel Zeit von ihm erbeten, um hier meine Angelegenheiten ordnen und den Bau von S. Peter in gutem Zustand verlassen zu können. Ich gedenke also den Sommer noch hier zu bleiben und wenn meine Sachen und die Eurigen in Betreff der Kasse „della fede“ in Ordnung sind, auf immer nach Florenz zurückzugehen, denn ich bin alt und habe nicht mehr Zeit nach Rom zurückzukehren. Ich werde bei Euch durchkommen, und wenn Du mir dann den Michelangelo anvertrauen willst, so werde ich ihn mit nach Florenz nehmen und mit größerer Sorgfalt hüten, als die Söhne Leonardo's, meines Neffen, und ihn das lernen lassen, was ihn, wie ich weiß, der Vater lernen lassen wollte **)."

Vasari redete ihm dringend zu, die Bauleitung am S. Peter niederzulegen und nach Florenz zu kommen. Er antwortete, daß er, am Ende seiner Laufbahn angelangt, keinen andern Gedanken mehr habe, als an den Tod ***). Und in seinem Briefe findet sich folgendes Sonett:

---

*) Ein Sohn Urbino's und Pathe des Michelangelo.

**) Bottari, Lettere pittoriche, I, Nr. 13 p. 13.

***) Michelangelo war damals 84 Jahre alt.

Auf sturmbewegten Wogen ist mein Leben
Im schwachen Schiff zum Hafen schon gekommen,
Wo von den bösen Thaten und den frommen
Uns allen obliegt Rechenschaft zu geben.

Und wohl erkenn ich nun mein innig Streben,
Das, für die Kunst abgöttisch heiß entglommen,
Hat oft des Irrthums Bürden aufgenommen;
Und thöricht ist der Menschen Thun und Werben.

Was kann der eitlen Liebe Reiz noch bieten
Nun da sich mir zwiefacher Tod bereitet?
Der ein' ist fest, der andere droht, und Frieden

Kann Farb' und Meißel nicht dem Geiste geben,
Der jene Liebe sucht, die ausgebreitet
Die Arm' am Kreuz, um uns emporzuheben.

Eine seiner letzten Arbeiten fertigte er für seine Landsleute. Die Florentiner wollten ihre Kirche von S. Giovanni de' Fiorentini neu aufbauen. Sie baten Michelangelo, im Jahre 1559, ihnen ein Project für dieses Monument zu liefern. Er lieferte deren fünf. Die Baucommission entschied sich für das reichste, und Michelangelo sagte naiv, als er es hörte: „Wenn sie diesen Plan zur Ausführung brächten, so würden sie einen Tempel erhalten, wie einen solchen weder die Griechen noch die Römer je besessen hätten *)."

Im Jahre 1562 nahm die Gesundheit Michelangelo's sichtlich ab. Vasari, davon beunruhigt, wendete sich an den Herzog Cosimo mit der Bitte, den Papst zu veranlassen, ein Verzeichniß der Kartons, Modelle, Projecte und Zeichnungen Michelangelo's aufnehmen und die Sachen rechtzeitig in Sicherheit bringen zu lassen. Schon aber hatte er einen Theil verbrannt und man suchte wenigstens das noch zu retten, was sich auf die Sakristei, Bibliothek und Façade von S. Lorenzo bezog, wie auch die Pläne zum S. Peter. Sein Neffe war von dem nahen Ende des Meisters benachrichtigt worden. Er wollte um die Fastenzeit in Rom eintreffen. Michelangelo wurde von einem Fieber überfallen, er sah sein Ende vor sich und bat, man möge Lionardo schreiben, sich zu beeilen; aber seine Krankheit machte rasche Fortschritte. In Gegenwart seines Arztes Donati, Daniele da Volterra's und einiger anderen Freunde, dictirte er das kurze Testament: „Ich übergebe Gott meine Seele, meinen Leib der Erde und

*) Gaye, Carteggio III, p. 16—25.

was ich besitze meinen nächsten Anverwandten." Er starb am 17. Februar 1563, im neunundachtzigsten Jahre seines Alters.

Der Papst ließ die Leiche in der Kirche S. Apostoli beisetzen und hatte die Absicht ihm ein Grabmal im S. Peter zu errichten. Als aber Lionardo ankam, benachrichtigten ihn die Freunde, welche den letzten Willen Michelangelo's vernommen hatten, daß der Sterbende den Wunsch ausgesprochen habe, in Florenz zu ruhen. Die Bewegung der Bevölkerung Rom's war jedoch bei den Exequien in S. Apostoli eine derartige, daß man fürchten mußte, man werde sich der Ueberführung der Leiche widersetzen. Lionardo sah sich daher gezwungen letztere in einen Ballen Wolle einzupacken und sie so heimlich aus der Stadt zu schaffen.

Bei Ankunft der Leiche in Florenz versammelten sich, wie Vasari erzählt, „alle Maler, Bildhauer und Architekten in aller Stille an der Kirche S. Pietro maggiore. Sie brachten dahin eine mit Gold verzierte Sammtdecke mit, um sie über die Bahre und den Sarg zu legen. Gegen ein Uhr des Nachts nahmen die älteren und vorzüglichsten Meister Fackeln in die Hände, während die jüngeren die Bahre aufhoben und sich geehrt fühlten die Leiche des größten Künstlers, der je existirt hatte, tragen zu dürfen. Viele Leute hatten diese Versammlung gesehen und rasch verbreitete sich die Nachricht durch die Stadt: die Leiche Michelangelo's sei angelangt und werde nach S. Croce gebracht. Und, obwohl alle Sorgfalt angewendet worden war, die Sache geheim zu halten, um Tumult und Verwirrung zu vermeiden, so füllte sich doch die Kirche in wenig Augenblicken so, daß die Akademiker Mühe hatten bis zur Kapelle zu gelangen."

Die Exequien wurden bis zum Juli verschoben, erst da waren die großen Vorbereitungen für diese nationale Trauerfeier beendet. Der berühmte Varchi wurde mit der Leichenrede beauftragt. Michelangelo wurde in S. Croce an derselben Stelle beigesetzt, wo er noch heute ruht. Das von Vasari entworfene Monument ist durch Batista Lorenzo ausgeführt worden.

Trotz der Wunderlichkeiten, die man ihm vorgeworfen hat, der Heftigkeit seines Charakters, seinem reizbaren und sarkastischen Geist, seiner fast krankhaften Liebe zur Einsamkeit, stand Michelangelo doch mit den ausgezeichnetsten Männern seiner Zeit in Verbindung; abgesehen von den sieben Päpsten, welche ihn beschäftigten und zu denen er, einzelne Stürme ausgenommen, in den familiärsten und ehrenvollsten Beziehungen stand. Die Cardinäle Pole, Bembo, Contarini, Hippolyt von Medici und Andere

gehörten zu seinen intimsten und beständigsten Freunden. Was seine Schüler Sebastiano del Piombo, Daniele da Volterra, Rosso, Pontormo, Vasari anlangt, so weiß man besonders durch Letzteren, mit welchem Eifer er sie protegirte, mit welcher Großmuth er ihnen nicht nur durch Rathschläge beistand, sondern auch Entwürfe, Zeichnungen *), ja einigemale ganze Compositionen zu ihren Gemälden gab.

Der Freundschaft angesehener Persönlichkeiten scheint er jedoch die geringerer Leute vorgezogen zu haben, deren Naivetät und einfache Gewohnheiten ihm gefielen. So war er nicht nur von seinem Diener Urbino, mit dem er wie mit einem Freunde umging, sehr eingenommen, sondern auch von Topolino, seinem Marmorarbeiter, dessen formlose Entwürfe er mit Sorgfalt corrigirte. Ebenso liebte er den Menighella, „einen mittelmäßigen Maler aber sehr spaßhaften Menschen aus Valdarno, der bisweilen zu Michelangelo kam, damit er ihm die Zeichnung zu einem heiligen Rochus oder Antonius fertige, die er für Landleute zu malen hatte." Michelangelo, der schwer daran ging für einen König etwas zu arbeiten, ließ alles liegen, um eine naive, dem Geschmack seines Freundes angepaßte Zeichnung zu machen. Unter andern fertigte er für den Menighella das Modell zu einem Crucifix, welches der Maler in Pappe abformte und so auf dem Lande verkaufte. Die kleinen Abenteuer, welche der hausirende Künstler erlebte, machten Michelangelo viel Spaß. Gut und großmüthig, seine Schüler und Freunde mit Gefälligkeiten überhäufend, Unglücklichen beistehend, arme Mädchen ausstattend, seine Neffen, die öfters drei- bis viertausend Thaler von ihm erhielten, bereichernd, war er selbst für Geschenke unzugänglich, welche er immer als „unbequeme und schwer zu lösende Fesseln" betrachtete. Er lebte sehr einfach und sagte darüber zu Condivi: „Obgleich ich reich bin, so habe ich doch immer wie ein armer Mann gelebt." Sein Körper war abgehärtet, bis in sein Alter trug er Kamaschen von Hundsfell auf den bloßen Beinen. Er zog selten einen Gast an seinen Tisch; um anhaltend bei der Arbeit zu bleiben, begnügte er sich in der

*) Mariette besaß eine schöne Zeichnung, den Sturz des Phaëton, welche Michelangelo für seinen Freund Tommaso de' Cavalieri gefertigt hatte. Auf diesem Blatte stehen folgende von Michelangelo eigenhändig geschriebene Worte: „Ser Tommaso, se questo schizzo non vi piace, dite lo a Urbino, à cio ch'io abbi tempo da averne facto un altro ... come vi promessi, e se vi piace, e vogliate ch'io lo finisca." (Condivi, Annotations de Mariette p. 76). Die Zeichnung, welche man verloren glaubte, befindet sich bei Galichon in Paris.

Jugend mit ein wenig Brod und Wein, und in späteren Jahren, von der Zeit an, wo er die Malereien in der Sixtina ausführte, pflegte er nur Abends nach vollbrachtem Tagewerk ein frugales Mahl einzunehmen.

Michelangelo war außerordentlich thätig, doch arbeitete er sehr unregelmäßig. Er konnte zuweilen Monate lang in sich gekehrt und nachdenkend bleiben, ohne Pinsel oder Meißel anzurühren; war er dann aber über seine Composition klar geworden, so ging er mit einer wahren Wuth an die Arbeit. Oft jedoch, mitten in der Ausführung, verließ er sie, muthlos und verzweifelnd, wieder, weil er, wie Vasari sagt, „eine so gewaltige Einbildungskraft hatte, daß oft seine Hände seinen großen und furchtbaren Gedanken nicht folgen konnten.“ Gewöhnlich warf er rasch seine erste Idee auf das Papier und arbeitete dann einzelne Theile und das Ganze gewissenhaft aus, wie man es in verschiedenen seiner überaus vollendeten Zeichnungen sieht. Vasari versichert, daß er einen und denselben Kopf oft zehn bis zwölf Mal gezeichnet, ehe er sich genug gethan. Manche seiner Studien sind mit so sicherer Hand ausgeführt, daß er nach ihnen modelliren konnte, wie gewisse Zeichen bekunden, die man darauf sieht; meist jedoch machte er sich kleine Maquettes von Wachs, wie man deren noch verschiedene aufbewahrt. Ohne besondere Messungen nahm er dann den Marmor in Angriff, wobei er sich freilich manchmal verhauete. Er schlief wenig und stand oft des Nachts auf, um zu arbeiten. Zu diesem Zwecke hatte er sich eine Art Helm von starkem Papier gemacht, in dem ein brennendes Licht befestigt war, das die Stelle, welche er bearbeitete, beleuchtete, ohne seine Hände zu behindern *).

Wir besitzen mehrere Portraits von Michelangelo **); verbunden mit den ausführlichen Mittheilungen seiner Biographen, gewähren sie uns ein

---

*) Vasari, der dies oft gesehen hat, schreibt darüber: Ich hatte bemerkt, daß er dazu nicht Wachslichter, sondern Talglichter von reinem Ziegenfelt verwendete, die vortrefflich sind, weshalb ich ihm einmal deren vier Pakete, vierzig Pfund an Gewicht, zuschickte. Ich schickte sie ihm um zwei Uhr des Abends. Er verweigerte sie anzunehmen; aber mein Diener sagte: „Messer, die Pakete haben mir auf dem Wege von der Brücke bis hierher die Arme lahm gemacht, und ich habe nicht Lust sie zurückzutragen. Vor Eurer Thür ist dicker Schlamm, worin sie bequem aufrecht stehen können, ich werde sie dort aufstellen und anzünden. — Gut! lege sie hierher, sagte Michelangelo, ich will nicht, daß Du vor meiner Thür derartige Possen treibst.“

**) Zu Florenz: in der Porträtsammlung der Uffizien (von Jacopo del Conte?), welches eines der bekanntesten und besten Bildnisse ist; bei Giuseppe Fedi; in der Sammlung Buonarroti, ein sehr schönes Exemplar von Bugiardini, welches die Familie seit der Zeit Michelangelo's besitzt und in welchem er im Alter von fünfunddreißig oder

genaues Bild von ihm. Er war von mittlerem Wuchs, breit über die Schultern, schmächtig und wohlproportionirt, von nervösem Temperament und von sehr gesunder und kräftiger Leibesbeschaffenheit, welche er ebensowohl seiner regelmäßigen Lebensweise, wie der Natur verdankte. Sein Gesicht war rund, die Stirne eckig und frei, mit sieben Falten quer darüber hin, die Nase war, wie man bereits weiß, durch den Faustschlag Torrigiano's eingedrückt. Die Lippen waren fein, die untere etwas dicker, was man besonders in der Profilansicht bemerkte. Seine Augenbrauen waren nicht eben buschig, die Augen mehr klein als groß, von Hornfarbe mit gelblichen und hellblauen Flecken gemischt. Haupt- und Barthaare waren schwarz und gegen Ende seines Lebens mit grauen gemengt, der Bart war nicht sehr lang, gabelartig getheilt und nicht stark. Sein Ausdruck war dabei angenehm, lebhaft und bestimmt.

So war Michelangelo der letzte und größte der kunstgerechten Meister. Seine gigantische Erscheinung beschließt und resumirt die durch Dante und Giotto eingeleitete und durch Orcagna, Brunellesco und Leonardo da Vinci fortgesetzte Richtung. Ist er auch in einigen der Künste, die er gepflegt hat, von mehreren seiner Zeitgenossen oder Vorgänger übertroffen worden, so hat doch sein stolzes und ernstes Genie allen seinen Werken ein unverlöschliches Gepräge verliehen. Man kann behaupten, daß er keine Vorgänger hatte, denn er ist einer von denen, die ihre Stellung, ihre Größe sich selbst verdanken, prolem sine matre creatam, und an dem Tage, an dem er starb, starb er ganz. „Meine Kunst, hatte er gesagt, wird ein Volk von Ignoranten erzeugen." Es würde ungerecht sein ihn für die Extravaganzen seiner schwächlichen Nachfolger verantwortlich zu machen, welche, indem sie das Erhabene affectirten und vergaßen, daß Kühnheit ohne Kraft lächerlich ist, ihm nachzuahmen glaubten. Nicht nur durch die schöpferische Energie seiner mächtigen Einbildungskraft, sondern auch durch das außerordentliche Zusammentreffen hoher und seltener Eigenschaften ragt er

---

vierzig Jahren dargestellt ist, daselbst befindet sich noch eine Marmorbüste von Antonio Novelli. Zu Rom: im Palazzo de' Conservatori auf dem Capitol eine bronzene Büste (von Ricciarelli?). Zu Paris: bei Piot, eine der auf dem Capitole ähnliche Bronzebüste; bei Beurdeley eine schöne Wiederholung derselben Arbeit; bei Chaix-d'Est-Ange ein prächtiges durch den Stich von François bekanntes Bildniß; im Louvre ein wie das in der Casa Buonarroti dem Bugiardini zugetheiltes Exemplar, welches besonders durch folgende Inschrift interessant ist: Mich. Ange. Bonarottanus. Florentinus sculptor. Optimus. Anno aetatis suae 47. — Keines dieser Bildnisse ist von der Hand Michelangelo's.

über die berühmten Männer dieser wunderbaren Epoche empor. Maler, Bildhauer, Architekt, Ingenieur, Dichter, Patriot, erscheint er, neben Dante, Brunellesco, Leonardo, Raffael wie ein Titan, wie der letzte Sproß eines untergegangenen Riesengeschlechts. Und weil sein Charakter seinem Genie gleichkam, darf man ihm den ersten Platz unter den großen Männern der Neuzeit einräumen.



Fig. 14. Von der Auferweckung des Lazarus.

Werfen wir noch einen Blick auf den Einfluß, den Michelangelo auf die Kunst seiner Zeit hatte, so finden wir zunächst, daß er keine ihm so eng verknüpfte Schule besaß wie Raffael oder Leonardo. Er bediente sich möglichst weniger Gehülfen bei seinen Arbeiten, auch war sein Ziel ein zu hohes, als daß er nicht vereinsamt auf seinem Wege hätte bleiben müssen. Dennoch konnte es, bei der hinreißenden Wirkung seiner Werke, nicht an Künstlern fehlen, die seinen Unterricht suchten, wie an solchen, die, wenn auch nicht als eigentliche Schüler, doch dem Meister sich anschlossen und ihm nacheiferten. Die Zahl der letzteren war groß und besonders riß er auf dem Gebiete der Plastik alle seine Zeitgenossen mit fort. Doch sollte für alle drei Künste Michelangelo's Beispiel verhängnißvoll werden. Des Meisters Styl war durch seine gewaltige Persönlichkeit bedingt; in seinen geistig unbedeutenderen Nachahmern, welche die ihm entlehnten Formen nicht durch gleich mächtige Gedanken beleben konnten, schlug sein Styl

schließlich in eine prahlerische Manier um und der Verfall der Kunst brach herein.

Der erste Künstler von Begabung und Ruf, der in Rom zur Partei Michelangelo's hielt und sich seiner Richtung hingab, war Sebastiano Luciani, nach seinem späteren Amte del Piombo genannt. Er war 1485 in Venedig geboren und ein Schüler Giorgione's, dessen Auffassungsweise und glühende Farbe er sich in hohem Grade zu eigen gemacht hatte, wie namentlich das aus seiner früheren Zeit stammende schöne Altarbild in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig beweist. Seine Jovialität und gesellschaftlichen Talente machten den Maler zum Liebling der venetianischen jeunesse dorée. Agostino Chigi, der reiche und kunstliebende Kaufherr, veranlaßte ihn nach Rom zu kommen, wo er sich Michelangelo anschloß. Letzterer ließ verschiedene seiner Compositionen von ihm in Farbe setzen und suchte ihn mit der liebenswürdigen Gutmüthigkeit, die er gegen alle seine Anhänger und Schüler hatte, auf rege Weise bei seinen Arbeiten wie in seiner äußern Stellung zu fördern. Sebastiano nennt in seinen auf uns gekommenen Briefen an Michelangelo letzteren „lieber Gevatter.“ Clemens VII. verlieh ihm gegen 1531 das von Bramante und anderen Künstlern schon bekleidete Ehrenamt eines päpstlichen Siegelbewahrers, welches Amt darin bestand, die päpstlichen Bullen mit einem Bleisiegel (piombo) zu versehen; daher der Beiname des Künstlers. Mit dem geistlichen Gewande, das derselbe in Folge dieses Amtes anlegen mußte, legte er keineswegs seinen leichtlebigen Sinn ab; wohl aber beschloß er, bei dem guten Einkommen dieser Sinecure, gemächlich von den mühevollen Tagen und Nächten auszuruhen, die ihm seine Kunst gekostet hatten. Nur selten noch, höchstens um ein Porträt zu malen, griff er in seinen letzten Lebensjahren zum Pinsel. Denen aber, die ihm seine Trägheit vorwarfen, sagte er: „Da ich genug habe zu leben, will ich nichts arbeiten; heutigen Tages giebt es Leute, die in zwei Monaten machen, wozu ich zweier Jahre bedürfte, und lebe ich noch lange, so wird es nicht lange dauern, daß ich bald alles Mögliche gemalt sehen werde; und da die andern so viel machen, ist es ein Glück, daß es einen giebt, der nichts macht und ihnen das Mehrere zufällt.“ Durch diesen von Vasari uns überlieferten Ausspruch klingt eine bittere Mißstimmung über die fingerfertigen Macher, die schon gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts in der Malerei zu dominiren beginnen. Er starb 1547. Auch sein letzter Wille ist charakteristisch für seinen unabhängigen Sinn. Nach dem oben genannten Biographen be-

stimmte er in seinem Testamente: sein Körper solle ohne priesterliches Geleite und ohne Aufwand von Kerzen zu Grabe gebracht, das Geld aber, welches dies gekostet haben würde, zur Ehre Gottes an Arme vertheilt werden. — Das Hauptwerk Sebastiano's, das unter der Einwirkung Michelangelo's und im Wettkampf mit Raffael entstand, ist die Auferweckung des Lazarus in der Nationalgalerie zu London. Die reiche, lebensvolle Composition wird in Zeichnung und Anordnung dem Michelangelo zugeschrieben, unverkennbar trägt die Gestalt des Lazarus das Gepräge seines Geistes. (Fig. 14, S. 109). Aber auch Sebastiano that sein Aeußerstes, indem die Ausführung gründlich und gediegen, die Farben von großer Tiefe und Sattheit des Tones sind. Mit Recht konnte er stolz auf das Werk sein, das in Rom, neben der Transfiguration des Raffael ausgestellt, einen mehr als gewöhnlichen Erfolg hatte. Unter den nach Zeichnungen Michelangelo's ausgeführten Malereien sei hier nur noch einer Geißelung gedacht, welche Sebastiano in S. Pietro in montorio zu Rom mit Oelfarben auf die Mauer malte. Der Künstler hatte ein besonderes Verfahren, in Oel auf die Wand zu malen, aufgefunden. Er drang in Michelangelo, diese Methode bei Ausführung des jüngsten Gerichts in der sixtinischen Kapelle anzuwenden. Letzterer jedoch verstand sich nicht dazu, ein Umstand, welcher die über zwanzig Jahre alte Freundschaft Beider sehr abkühlte. Nach der Auferweckung des Lazarus ist das ziemlich aus derselben Zeit (1520) stammende Martyrium der heiligen Agathe in der Galerie Pitti zu Florenz sein bestes Bild. Der Körper der Heiligen gehört mit zu den prachtvollsten Frauenleibern der Venezianer. Noch finden sich in Paris, Neapel und Berlin Figurenbilder. Aber auch als Porträtmaler war Sebastiano bedeutend, wie sein Andrea Doria im Palazzo Doria in Rom, das Bildniß seines Freundes Aretino im Palazzo Commmale zu Arezzo u. A. bezeugen. In der großen, zuweilen freilich etwas zu kühlen Auffassung seiner Porträts ist der Einfluß Michelangelo's nicht zu verkennen.

Der geistig bedeutendste Gehilfe und Nachahmer des großen Florentiners war Daniele Ricciarelli, bekannter unter dem Namen Daniele da Volterra. Seine erste künstlerische Bildung soll er in Siena, wo er 1509 geboren war, durch Baldassare Peruzzi und Sodoma erhalten haben; in Rom arbeitete er zunächst unter Perino del Vaga, mit dem er die noch vorhandenen Fresken in S. Marcello schuf; bald aber wendete er sich Michelangelo zu, der ihn sehr schätzte und ihm bei seinen Arbeiten half. Unter den in Paris aufbewahrten Handzeichnungen Daniele's findet sich

noch eine Studie nach einem männlichem Körper mit daneben gezeichneter Correctur von Michelangelo. Letzterer empfahl den Künstler zu den Malereien im Palazzo Farnese und Vatican. Daniele's beste Leistung jedoch, welche seinen Ruf gründete, ist die Kreuzabnahme in S. Trinità de' Monti zu Rom, eine reiche, tief und schön empfundene Composition mit Gestalten der edelsten Art. Die kunstvolle Anordnung, die trefflich motivirten, kühnen Bewegungen und Verkürzungen, Alles macht das Werk zu einem Meisterwerk. Er hat noch verschiedene Kreuzbilder gemalt, die aber sämmtlich weit hinter diesem zurückstehen; was die Annahme nur bestätigen kann daß Michelangelo ihm nicht nur die Zeichnung dazu geliefert, sondern auch sonst noch helfend zur Seite gestanden hat. Das Bild ist gegenwärtig sehr beschädigt und nicht glücklich restaurirt. Ein ebenfalls berühmtes Gemälde Daniele's ist der Kindermord in den Uffizien zu Florenz. Theilweise wenigstens in den Motiven noch edel, erinnert es doch bereits, in der Ueberfülle seiner Figuren, an das bunte Figurengewimmel der Manieristen. Auch das merkwürdige, im Louvre befindliche Gemälde des David und Goliath bekundet den virtuosen Zeichner und geschickten Nachahmer Buonarroti's. Dasselbe wurde Ludwig XIV. vom Duca di Cellamare als eine Arbeit Michelangelo's verehrt. Im Ganzen sind die Bilder Daniele's nicht zahlreich, da er langsam malte. Außerdem wandte er sich später der Plastik zu. Er lieferte zahlreiche Stucco-Decorationen und besorgte Abgüsse von vielen, namentlich den florentinischen Arbeiten seines Meisters. In den letzten Lebensjahren führte er eine Statue des heiligen Michael für das Hauptthor der Engelsburg aus; doch gelangte die Figur nicht dort, sondern über dem Grabe des Künstlers in der Kirche S. Maria degli Angeli zur Aufstellung. Die Statue ist nicht mehr vorhanden und schon Bottari wußte nicht anzugeben, wo sie hingekommen ist. Ferner erhielt Daniele von Frankreich aus den Auftrag, die Reiterstatue Heinrich II. zu fertigen, allein es kam nur das Pferd zur Ausführung, welches nach seinem Modell in Bronze gegossen wurde. Dieses Pferd, das übrigens nicht sehr gerühmt wird, erhielt in Paris nicht Heinrich II., sondern Ludwig XIII. als Reiter zu tragen. Cardinal Richelieu war es, der 1639 dem letztgenannten König diese Reiterstatue auf der Place-Royale errichten ließ; dieselbe ist in den Revolutionsstürmen 1792 zerstört worden. Daß Daniele der Prüderie Pauls IV. das Zugeständniß machte, den entblößtesten Figuren im jüngsten Gericht Michelangelo's mit Kleidern beizuspringen, um das Werk so vor dem Uebertünchen zu retten, ebenso daß ihm diese Ueber-

malung den Spottnamen „Braghettone“ eintrug, ist bereits erwähnt worden. Er starb 1567. Vasari giebt ihm das Zeugniß eines wohlgesitteten, rechtschaffenen Mannes, dessen ernstes Streben sich in seiner Kunst nie genug thun konnte; von Natur sei er still gewesen und zur Melancholie geneigt.

Nicht nur weit hinter seinem erhabenen Vorbilde, auch weit noch hinter den beiden eben besprochenen Künstlern bleibt Giorgio Vasari aus Arezzo (1512—1574) zurück, obgleich er besonders nach dem Tode Michelangelo's sich ganz als dessen Nachfolger fühlte. Er schrieb damals an den Herzog Cosimo: „Ich werde mir immer Mühe geben diese Künste am Leben zu erhalten; wie Sie denn auch gesehen haben und noch täglich sehen, daß ich, um sie aufrecht zu erhalten, mit meinen Werken und Schriften, so wie durch alle möglichen Bemühungen bestrebt bin.“ Von Ehrgeiz erfüllt und sehr begabt, entwickelte Vasari von Jugend auf eine erstaunliche Thätigkeit, die ihm schnell eine vollkommene Herrschaft über die technischen Mittel der Kunst, wie eine sorgenfreie und einflußreiche äußere Stellung verschaffte. Er diente als Hofkünstler dem Cardinal Ippolito de' Medici, Papst Clemens VII. und den Herzogen Alessandro und Cosimo von Florenz, und in hohem Grade hatte er sich das Vertrauen einiger dieser Herren zu erwerben gewußt. Die höfische Sphäre, in welcher sich die Künstler der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts bewegen, die umfangreichen Aufträge, mit denen sie überhäuft wurden, wirkten nicht günstig auf die Kunst zurück. Die letzterer erwiesene Gunst war oft nur ein Spiel mit derselben, ihre Verwendung im Dienste des Luxus keine seltene Ausnahme. Nichts kommt in den Künstlerbriefen aus jener Zeit so häufig vor, als die Ungeduld der Gönner, die das bestellte Kunstwerk kaum begonnen auch schon vollendet schauen wollen und am Künstler keine Eigenschaft so hoch schätzen wie die rasche Hand und die immer bereite Einbildungskraft. Die von der Natur schon kleiner angelegten Künstler dieser Epoche accommodirten sich leicht den Wünschen ihrer Gönner und unter der einreißenden Schnellproduction ging aller Ernst der Auffassung verloren. In ganz äußerlicher Weise wurde mit den Motiven und Formen der Blüthezeit gewirthschaftet und die Bravour der Mache blieb das einzige Strebensziel. Wenn Vasari auch noch nicht über diesem Ziele alle Gesetze der Kunst vergißt, wie die späteren Manieristen, und sich sogar noch einiges Schönheitsgefühl bewahrt hat, so sind doch seine zahlreichen historischen Malereien nicht viel mehr als nur flüchtige, gedankenlose Improvisationen.

Unerquicklich mischen sich in ihnen Bombast und platter Naturalismus. Der Gegenstand ist ihm gleichgültig, wenn er nur mit seiner virtuosen Technik prunken kann. In seinen Schriften, Briefen 2c. spricht er gern über die Schwierigkeiten, die ihm diese oder jene Arbeit bereitet und über die Art, wie er sie überwunden. Die hauptsächlichsten dieser Malereien, theilweise Fresken, befinden sich in Arezzo, in S. Croce und S. Maria novella zu Florenz, im großen Saale des Palazzo vecchio ebendaselbst, wie endlich in der Sala regia des Vaticans. Mit den abstracten Allgemeinheiten dieser Bilder contrastiren indessen vortheilhaft einige Porträts Vasari's in der Casa Montauti (ehedem das Haus des Vasari) zu Arezzo, in den Uffizien u. s. w., wo er Naivetät in der Auffassung und Naturwahrheit in der Ausführung zeigt. In weit günstigerem Lichte denn als Maler erscheint Vasari als Architekt. Zwei treffliche Bauwerke, zweckentsprechend in der Anlage und von glücklicher, origineller Wirkung sind die Abbadia de' Cassinensi, ein Kirchenbau zu Arezzo, und besonders das nach seinen Plänen ausgeführte Gebäude der Uffizien zu Florenz, dessen Erdgeschoß eine der schönsten Hallen von Italien bildet. Auch der innere Ausbau, die Treppenanlage und der große Saal des Palazzo vecchio rühren von Vasari her. Ebenso hatte er gleich seinem berühmten Zeit- und Kunstgenossen Vignola Antheil an der prächtigen Villa, welche Papst Julius III. an der Via Flaminia bauen ließ und die noch jetzt als Vigna di Papa Giulio benannt wird. Viele Eigenheiten der Bauthätigkeit Vasari's lassen sich nur durch den Einfluß Michelangelo's erklären, der auch als Architekt tief auf die Zeit einwirkte. Das Hauptverdienst des vielseitigen Vasari ist jedenfalls sein „Leben der Maler, Bildhauer und Baumeister," das bei allen Mängeln doch immer die Hauptquelle unserer Kenntniß der italienischen Kunst bleiben wird. Wohlthuend spricht daraus besonders seine Begeisterung für den göttlichen Michelangelo. Als 1550 das Werk im Druck vollendet war, überreichte er diesem, dessen Lebensbeschreibung von allen damals Lebenden allein aufgenommen war, ein Exemplar. „Und als er ihm, sagte Vasari, dem weit älteren und einsichtsvolleren Künstler, durch den er dafür viele Mittheilungen über Thatsachen erhalten hatte, sein Werk überreichte, nahm es Michelangelo mit Freuden an und sandte auch bald, nachdem er das Buch gelesen hatte, folgendes von ihm gedichtete Sonett an Vasari, welches mir Freude macht, zu seinem Gedächtniß und als ein Zeichen seiner mir bewiesenen liebreichen Gesinnung hier beizufügen." Das Sonett lautet:

Ist es mit Farb' und Griffel Euch gegeben,
Im Kunstwerk die Natur selbst zu erreichen:
Nein! muß ihr Werth vor jenem noch erbleichen,
Da ihre Schönheit Ihr versteht zu heben:

So stellt ihr mit geschickter Hand daneben
Ein würdig Werk nun in der Sprache Zeichen,
Um, was Euch fehlte, jener ganz zu gleichen,
Und gabt, wie sie, an Andere neues Leben.

Wo eine Zeit wir Werke schaffen sehen,
Sie kann nicht mit den herrlichen bestehen,
Sie kann ihr kurzes Ziel nicht überschreiten.

Nun aber da durch Euch erloschene Namen
Von sonst und jetzt zu neuem Glanze kamen,
Lebt Ihr, trotz ihr, mit ihnen Ewigkeiten.

Zu den Anhängern und Executanten Michelangelo's zählen noch Raffael da Montelupo (1503—1570), der dem Meister außer in der Mediceerkapelle auch am Grabmal Julius II. half; Fra Giovanni Angelo Montorsoli (1498—1563), als dessen Hauptwerk die plastische Ausschmückung von S. Matteo in Genua, der Familienkirche der Doria, zu betrachten ist; ferner Guglielmo della Porta († 1577). Letzterer ging dem Michelangelo, auf dessen Verwendung er nach Sebastian del Piombo's Tode zum Frate del Piombo ernannt worden war, als Architekt und Bildhauer zur Hand. Er schuf das Grabdenkmal Paul's III. im S. Peter. Wegen der Aufstellung dieses Denkmals soll della Porta, dessen Charakter nicht gerühmt wird, sich mit Michelangelo überworfen haben. Noch wird ein junger Bildhauer genannt, der, Buonarroti's Anregungen folgend, Viel erreicht haben würde, wenn nicht ein früher Tod ihn an der vollen Entfaltung seines Talentes gehindert hätte: Pierino da Vinci, ein Neffe Lionardo da Vinci's. Manche Arbeiten seiner Hand sollen für Werke Michelangelo's gehalten werden. Von Malern würden den bereits oben genannten noch Pontormo, eigentlich Jacopo Carucci, (1483—1558) und der um 1570 gestorbene Marcello Venusti anzureihen sein. Beide Künstler, von denen übrigens der letztgenannte der bedeutendere ist, haben Michelangelo in zahlreichen Arbeiten nachgeahmt, benutzt und copirt.

Mit seinen unmittelbaren Schülern, deren er sicher nur sehr wenige hatte, scheint Michelangelo kein sonderliches Glück gehabt zu haben und Vasari glaubt sogar für des Meisters Lehrbefähigung eintreten zu müssen. Von denen, die „im Hause bei ihm lernten," nennt der Biograph: Pietro

Urbano, Antonio Mini und Ascanio della Ripa. Letzterer ist der von uns oft citirte Ascanio Condivi, der eine schätzbare Lebensbeschreibung Michelangelo's lieferte. Ueber Buch und Autor schwebte ein eigenes Mißgeschick. Der Autor starb jung, er soll ertrunken sein und das Buch, verdunkelt von dem Vasari'schen Werke, gerieth in lange Vergessenheit. Vasari hat das Buch, zu dem Michelangelo selbst das Material geliefert, nicht weiter erwähnt, obgleich er dasselbe für die zweite Auflage seines Werkes ausgenutzt hat. Der eitle Künstler blickte mißgestimmt auf die Arbeit des jungen Mannes und sicher hat sein Schriftstellerneid Antheil an dem wegwerfenden Urtheil, das er über die künstlerische Begabung Condivi's fällt*). Unter den jungen Leuten, die in Michelangelo's Haus ein- und ausgingen, scheint Tommaso de' Cavalieri der Liebling des alternden Meisters gewesen zu sein. Cavalieri war von edler Geburt und reich, dabei von großer Schönheit und Anmuth der Sitte und mit Begeisterung der Kunst ergeben. Michelangelo schenkte ihm viele und schöne Zeichnungen und soll auch sein Porträt gefertigt haben. Er, sagt Vasari, habe Alles von Michelangelo erbitten können. Von der Liebe des Letzteren zu dem schönen Jüngling, in dem er seine eigene Jugend wieder aufblühen sah, spricht das folgende an den jungen Freund gerichtete Sonett:

Ich sehe sanftes Licht mit deinen Blicken,
Mit meinen eignen Augen bin ich blind,
Mit Dir im gleichen Schritte wandelnd, sind
Leicht mir die Lasten, die mich sonst erdrücken.

Von Deinen Schwingen mit emporgetragen
Flieg' ich mit Dir hinauf zum Himmel ewig;
Wie Du es willst: kühn oder zitternd leb' ich,
Kalt in der Sonne, warm in Wintertagen.

In Deinem Willen ruht allein der meine,
Dein Herz, wo die Gedanken mir entstehen,
Dein Geist, in dem der Worte Quell sich findet:

So kommt's, daß ich dem Monde gleich erscheine,
Den wir soweit am Himmel nur ersehn
Als ihn der Sonne Feuerstrahl entzündet.

---

*) Siehe die scharfe und zutreffende Erörterung des Verhältnisses beider Autoren zu einander bei Herman Grimm: Leben Michelangelo's. 3. Auflage. Hannover 1868. I. S. 58—64.

Noten*).

1475.

(1474 nach der Zeitrechnung der Florentiner, welche das Jahr mit dem 25. März beginnen). — Am Sonntag, den 6. März, gegen acht Uhr des Nachts, wurde Michelangelo zu Castello di Chiusi e Caprese, in der Diöcese Arezzo geboren, wo sein Vater Lodovico di Lionardo Buonarroti Simoni damals Podesta war. Seine Mutter nannte sich Francesca Rucellai. Bald nach seiner Geburt wurde Michelangelo zu einer Amme, der Frau eines Steinmetzen in Settignano, gethan. (Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti. Beste Ausgabe. Firenze, Felice Le Monnier, 1846—1857, 13 vol. kl. 8. XII, p. 159).

1488.

1. April. — Er kommt zu Domenico Ghirlandajo in die Lehre. (Siehe den Contract bei Vasari, XII. p. 160).

Die Versuchung des heiligen Antonius. Temperagemälde nach einem Kupferstich von Martin Schön oder Schongauer. (Vasari XII, p. 161). — Triqueti, der Schöpfer der schönen Thüren der Madeleine, fand vor einigen Jahren in Pisa eine Malerei aus dem Ende des XV. Jahrhunderts, welche die genaue

---

*) Unter dem Titel „Catalogues raisonnés historiques et bibliographiques" giebt Clément, der Verfasser der Abschnitte über Michelangelo, Leonardo da Vinci und Raffael, anhangsweise eine chronologische Uebersicht über die wichtigsten Lebensereignisse und Werke der genannten Künstler, wie zugleich über die sie betreffende Literatur. Wo alle sicheren Nachrichten und Anhalte fehlen, hat der Verfasser Ereignisse und Werke unter das wahrscheinlichste Datum gebracht. Die sorgfältige Arbeit, für welche, um das Buch nicht übermäßig zu beschweren, nur die Notizenform gewählt werden konnte, bietet so einen brauchbaren Anhalt für weitere Nachforschungen. Anm. d. Ü.

Reproduction des Schongauer'schen Stiches ist und vollkommen mit der Beschreibung Vasari's übereinstimmt. Sie ist auf Holz ausgeführt und besonders dadurch merkwürdig, daß sie mit großer Treue alles Figürliche wiedergiebt, bis auf die Fische, welche nicht die des Stiches sind, sondern einer dem Arno eigenthümlichen Art angehören. Vasari belehrt uns, daß Michelangelo zu dieser Arbeit sich vom Markte Fische geholt habe, die er mit äußerster Sorgfalt copirt habe. — Noch existirt zu Bologna eine Malerei desselben Gegenstandes, doch ist dieselbe nicht so schön und authentisch als die Pariser.

Morris Moore besitzt ein auf Holz und in Tempera gemaltes Bild, das die Madonna mit den beiden Kindern darstellt. Einige Partien darin sind sehr beachtenswerth und ganz im Style Michelangelo's gehalten. Wenn die Echtheit dieser beiden Arbeiten erwiesen wäre, so würden sie der ersten Jugend, beinahe noch der Kindheit Michelangelo's angehören. Die erstere würde wahrscheinlich, ungeachtet der von Vasari gegebenen Andeutung, noch vor 1488, die zweite in dem genannten Jahre oder etwas später ausgeführt worden sein.

1489.

Michelangelo studirt die Antiken in dem Garten am Platze San Marco und führt dort den Kopf eines Fauns aus, der in den Uffizien zu Florenz, im Saale der Inschriften, aufbewahrt wird. Lorenzo de' Medici lernt den jungen Künstler kennen und giebt ihm nicht nur eine Wohnung in seinem Palast, sondern läßt ihn auch Theil an der Erziehung seiner Söhne nehmen. (Vasari XII, p. 164).

1490—1492.

Die Schlacht der Centauren und Lapithen (Vasari XII, p. 164), oder richtiger der Kampf der Giganten. Basrelief in Marmor, sechsundzwanzig kleine Figuren; Sammlung Buonarroti zu Florenz.

Die Madonna mit den beiden Kindern und zwei anderen im Hintergrund. Höhe: 34 Cent. Breite: gegen 34 Cent. Dieses Basrelief, in welchem Michelangelo, nach Vasari, den Styl Donatello's nachzuahmen suchte, wurde von dem Neffen Michelangelo's, Lionardo, dem Herzog Cosimo I. überlassen, der es in Bronze copiren ließ. Im Jahre 1617 wurde das Relief durch den Großherzog der Familie des Künstlers zurückgegeben; dasselbe befindet sich heute noch, ebenso wie die Bronze-Copie, in der Sammlung Buonarroti.

Eine heilige Familie. Höhe: 38 Cent. Breite: 29 Cent. Ein in Marmor angelegtes Basrelief. Sammlung Campana, gegenwärtig Museum Napoleon III. Die Madonna hat ihre Lectüre unterbrochen und betrachtet das schlummernde Kind auf ihren Knien; links kniet der kleine Johannes, die Hände auf der Brust gekreuzt. Dahinter steht, aber nur angedeutet, Joseph. Oben



schlägt ein Engel einen Vorhang zurück. Die Bezeichnung dieser interessanten Arbeit mit Michelangelo erscheint ganz plausibel.

1492.

Herkules in Marmor von vier Fuß Höhe. Diese Statue gehörte dem Agostino Doni zu, später wurde sie durch Giovan Battista della Palla für Franz I. gekauft und 1529 nach Frankreich gebracht (Vasari XII, p. 165). Sie ist verloren gegangen.

1493.

Crucifix in Holz für die Kirche S. Spirito (Vasari XII, p. 165). Zu S. Spirito in Florenz; beinahe lebensgroß. (Die Authenticität ist sehr zweifelhaft).

1493—1495?

Die Madonna mit den beiden Kindern und vier Engeln. Die beiden Engel auf der linken Seite sind nur skizzirt. Die Figuren haben halbe Lebensgröße. Dies wunderbare in Tempera gemalte Bild wurde lange Zeit dem D. Ghirlandajo zugeschrieben. Es ist von unbestreitbarer Echtheit und von großem Interesse. Doch dürfte man sich täuschen, wenn man seine Ausführung auf die Jahre 1491 und 1492 zurückführt. Es ist ein schon reiferes und charakteristischeres Werk als die Madonna des Reliefs in der Casa Buonarroti. (Rumohr, Italienische Forschungen, III, p. 96. — Waagen, Treasures of art in Great Britain, Murray, London 1854, 3 vol. 8. II, p. 417). Bei Labouchère, in Stoke-Park.

1495.

Michelangelo geht nach Bologna und Venedig, kommt dann nach Bologna zurück, woselbst er wenigstens ein Jahr bleibt. Er arbeitet daselbst einen Engel, der einen Leuchter trägt, und einen heiligen Petronius (Vasari XII, p. 166. 167). Kleine Figuren, welche noch heute das Grabmal des heiligen Dominicus zu Bologna schmücken.

Bei seiner Rückkehr nach Florenz führte er in einer Marmorstatue einen kleinen S. Johannes für Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici aus. (Vasari XII, p. 167). Die Statue ist verloren.

Der schlafende Amor, Marmorstatue, Lebensgröße (nach Condivi: ein Kind von sechs bis sieben Jahren). — Als Antike an den Kardinal San Giorgio verkauft, kam die Statue sodann an den Herzog von Urbino, hierauf, im Jahre 1502, an Isabella, Marchesa von Mantua. (Gaye, Carteggio inedito d'artisti dei Secoli XIV, XV, XVI. Firenze, Molini, 1839—1846, 3 vol. 8. II, p. 53, 54). De Thou sah sie 1573 noch zu Mantua (Ascanio

Condivi, Vita di Michelagnolo Buonarroti. Firenze, Albizzi 1746. Observations de P. Mariette, p. 67). Es ist möglich, daß dies der schlafende Cupido mit zwei Schlangen im Schooße ist, welcher sich in der Kunstakademie zu Mantua befindet.

1496.

25. Juni. — Michelangelo kommt nach Rom. (Vasari XII, Prospetto cronologico, p. 339).

2. Juli. — Er schreibt von hier aus an Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici über die Amorstatue. (Vasari XII, Prosp. cron. p. 339).

1497.

Ein Cupido in Marmor für Jacopo Galli. (Vasari XII, p. 169). Diese Statue, welche man verloren glaubte, würde diejenige sein können, die das Kensington-Museum mit der Sammlung Gigli kürzlich erworben hat. Es ist die lebensgroße Figur eines jungen Menschen von sechzehn bis siebzehn Jahren. Die Arbeit scheint echt und ist von großer Schönheit.

1497—1499.

Die Pietà in Marmor, in der Peterskirche zu Rom befindlich, wurde von Jean de la Groslaye de Villiers, Abt zu St. Denis und Gesandten Karls VIII. bei Papst Alexander VI. bestellt. (Vasari XII, p. 170, Anm.) Michelangelo machte sich verbindlich diese Gruppe in einem Jahre auszuführen und erhielt dafür 450 Ducaten. Der Contract, datirt: Rom 28. August 1498, ist von Eug. Piot im Cabinet de l'amateur, 1861 und 1862, p. 149, 150 veröffentlicht worden. Die Gruppe wurde in der Frankreich gehörenden Kapelle der heiligen Petronella aufgestellt. Später, nach dem Wiederaufbau des S. Peter erhielt sie einen Platz in der Kapelle der S. Maria della Febre. Piot bemerkt, daß dieser Platzwechsel Frankreichs Eigenthumsrecht nicht alterire. Die Bezeichnung, in römischen Lettern, auf dem Gürtel der Madonna lautet: „Michelangelus Bonarotus Floren." Die Figuren haben Lebensgröße. Es existiren zwei gute Copien dieser Gruppe von Nanni di Baccio Bigio, die eine in S. Maria dell' Anima zu Rom, die andere in S. Spirito zu Florenz.

Die Pietà in der Kirche des Albergo de' poveri zu Genua. Kreisförmiges Basrelief in Marmor, Halbfiguren von natürlicher Größe. (Die Authenticität ist zweifelhaft).

1501.

5. Juni. — Francesco Piccolomini beauftragt Michelangelo mit fünfzehn Statuen für seine Kapelle im Dome von Siena. Sie sollten in der Zeit von

drei Jahren in carrarischen Marmor und in ungleichen Größenverhältnissen (3 und 4 Fuß) nach den Bestimmungen des Contracts ausgeführt werden. Der Preis war auf 500 Ducaten in Gold festgestellt. (Vasari XII, Prosp. cron., p. 340, 341). Der Contract, wie der auf die Pietà sich beziehende, von Jacopo Gallo aus Rom, dem geistreichen Verehrer und Gönner Michelangelo's, unterzeichnet, ist von Gaetano Milanesi veröffentlicht worden. (Documenti per la storia dell' arte Senese, Siena 1856, III, p. 19). Im October 1504 waren vier dieser Statuen beendet und abgeliefert. (Vasari XII, Prosp. cron. p. 345). Sie sind verloren gegangen, mit Ausnahme der von Torrigiano angefangenen und von Michelangelo vollendeten Statue, welche sich noch im Dome von Siena in der Kapelle Piccolomini vorfindet, (Vasari XII, Prosp. cron. p. 388), und vielleicht der Christusstatue, welche an die in der Minerva zu Rom befindliche erinnert und in einem Seitenschiff aufgestellt ist. Nichts deutet darauf hin, daß auch die übrigen Statuen ausgeführt worden wären.

Der sterbende Adonis. Marmorstatue in natürlicher Größe. Galerie der Uffizien.

2. Juli. — Berathung der Bauverwaltung von S. Maria del Fiore bezüglich des Marmorblockes, den man bis dahin vergeblich, bei verschiedenen Unternehmungen, zu verwenden gesucht hatte. (Vasari XII, Prosp. cron. p. 341).

16. August. — Michelangelo wird beauftragt aus diesem Marmorblocke einen David zu fertigen. Es wird ihm dazu eine Zeit von zwei Jahren zugestanden, vom 1. September an gerechnet, und ein monatlicher Gehalt von sechs schweren Goldgulden. (Gaye, Carteggio, II, p. 454).

1502.

12. August. — Die Signoria von Florenz bestellt bei Michelangelo einen David in Bronze, der zunächst für den Marschall von Guise bestimmt war, später aber an Robertet geschickt wurde. (Siehe die auf diese Statue bezügliche Correspondenz. Gaye, Carteggio, II, p. 54, 55, 58, 61, 77, 78, 102, 105, 106, 108, 109 und Vasari XII, Prosp. cron. p. 342). Die Statue wurde Ende des Jahres 1508 an Robertet abgesendet, welcher dieselbe in seinem Landhause bei Blois aufstellte, wo sie noch im XVIII. Jahrhundert zu sehen war. Sie ist von Michelangelo gegossen worden, Benedetto da Rovezzo hatte sie ciselirt. (Vasari XII, Prosp. cron. p. 350). Man hat jede Spur dieser Arbeit verloren, sie war, wie es scheint, von kleinen Dimensionen. Jedoch besitzt das Kensington-Museum das Wachsmodell eines David, welches, was nicht unwahrscheinlich, der Entwurf zu der an Robertet geschickten Statue sein kann. Reiset vermuthet, daß eine der Skizzen, welche man auf der Rückseite der schönen Zeichnung des Louvre Nr. 123 sieht, eine Studie zu dieser Figur ist. (Reiset, Notice des dessins etc. Paris 1866, p. 41).

1503.

24. April. — Die Consuln der Wollenweberzunft und die Bauverwaltung von S. Maria del Fiore bestellen bei Michelangelo zwölf Apostel in carrarischem Marmor für die genannte Kirche. Eine jede dieser Statuen sollte vier und eine viertel Elle Höhe erhalten. Michelangelo verpflichtete sich jährlich einen Apostel abzuliefern. Die Bauverwaltung übernahm alle Kosten bezüglich des Marmors, des Aufenthaltes in Carrara u. s. w. und gab dem Michelangelo und seinem Gehülfen die Kost und monatlich zwei schwere Goldgulden. Man ließ ferner durch Simone del Pollajuolo eigens ein Haus erbauen und mit jeder fertigen Statue sollte ein Zwölftel des Eigenthums an demselben auf Michelangelo übergehen, so daß es mit dem letzten Apostel völlig in seinen Besitz gelangte. Dennoch aber hatte er am 18. December 1505 das Unternehmen bereits wieder im Stich gelassen, nachdem er nur die Figur des h. Matthäus angelegt hatte. Diese Statue befindet sich seit 1834 in dem Hofe der Akademie zu Florenz. (Gaye, Carteggio, II, p. 92, und Anhang p. 473—477). Sie ist bei Cicognara, Storia della scultura, Tafel 56, gestochen.

Madonna, kreisförmiges Basrelief in Bronze für flandrische Kaufleute. (Vasari XII, p. 176). Diese Arbeit ist verloren gegangen.

Sitzende Madonna mit dem Kinde zur Seite auf einem Steinblock, von dem es herunterzusteigen scheint. Marmorarbeit. Lebensgroße Figuren. Zu Brügge in der Kirche Notre-Dame. Diese schöne Arbeit, welche Albrecht Dürer im Jahre 1521 auf dem Platze, auf dem sie sich heute befindet, sah, ist echt und wenn nicht von der Hand Michelangelo's selbst, so doch wenigstens aus seinem Atelier hervorgegangen. Jedenfalls ist mit dem vorher erwähnten Basrelief nur diese Gruppe gemeint; denn nach Vasari (der sehr unvollständig in seinen auf die erste Lebenshälfte Michelangelo's sich beziehenden Nachrichten ist) wurde das Basrelief von flandrischen Kaufleuten Namens Moscheroni erworben, und dieser Name ist genau derjenige (nur italianisirt und etwas entstellt) der Familie, deren Kapelle zu Notre-Dame in Brügge die marmorne Madonna schmückt. (Herman Grimm weist in seinem Leben Michelangelo's, I, p. 450, Note 21, die Identität der Madonna von Brügge mit der von Vasari erwähnten irrthümlich als Bronzewerk bezeichneten Madonna nach). Vergl. unsern Holzschnitt Blatt 3.

Frauenkopf in weißem Marmor, natürliche Größe, angekauft 1864 vom Kensington-Museum. Nur die Maske ist beendet. Die Haare sind aus dem Groben erst herausgearbeitet und das Kopftuch ist nur angedeutet. Der Ausdruck und die Züge sind bewundernswerth und der große Bildhauer hat vielleicht nie wieder die ideale Schönheit dieser Büste erreicht, welcher eine sanfte und zarte, echtweibliche Empfindung gewahrt ist. Die Maske hat eine große Aehnlichkeit mit der der Brügger Madonna. Als letzteres Werk bei Michelangelo bestellt wurde, war der bereits berühmte Bildhauer mit Arbeiten überhäuft, und es ist

wohl möglich, daß er es nicht eigenhändig ausführen konnte. Der Eindruck der Gruppe zu Brügge, ihre Weichheit, Rundung, die Abwesenheit jener Kühnheit, jenes Charakterzuges der geringsten Arbeiten Michelangelo's, alles scheint darauf hinzudeuten, daß sie von einem seiner Schüler unter seiner Leitung ausgeführt worden ist. Andrerseits zeigt die Composition, daß wenigstens der Entwurf zu dieser schönen Arbeit von Michelangelo stammt. Triqueti, dessen Urtheil in dergleichen Dingen von Gewicht ist, nimmt mit vieler Wahrscheinlichkeit an, daß Michelangelo, um seinen Schüler zu unterstützen und den einzuschlagenden Weg zu zeigen, sie in der Größe der Ausführung in Thon modellirt habe. Nachdem er den wunderbaren Typus gefunden, den wir im Kensington-Museum sehen, habe er denselben rasch in Marmor übertragen; letztere Arbeit aber wieder verlassen, so bald er seinen Gedanken in den Zügen des Gesichts wiedergegeben habe. (Siehe den Artikel Triqueti's über diesen Gegenstand. Fine Arts Quarterly Review Nr. 18).

Madonna mit dem h. Joseph, den beiden Kindern und nackten Figuren im Hintergrund, für Agnolo Doni. (Vasari XII, p. 176). Rundbild in Tempera gemalt, 1 Mtr. 19 Cent. im Durchmesser. Es ist unmöglich die Zeit dieser schönen Arbeit genau zu bestimmen; doch deutet alles auf die Lebensperiode Michelangelo's hin, der wir sie eingereiht haben. In der Tribuna der Uffizien zu Florenz befindlich.

1503—1504.

Eine sitzende Madonna, welche das Christuskind in den Armen hält. Hinter der Madonna ist der kleine Johannes sichtbar. Basrelief von ovaler Form in Marmor. 85 Cent. hoch, 79 Cent. breit, unter Naturgröße. Für Bartolommeo Pitti. Fra Miniato Pitti gab diese schöne Arbeit dem Luigi Guicciardini. (Vasari XII, p. 175). Seit 1823 befindet sich dieselbe in den Uffizien zu Florenz. Der Kopf der Madonna ist vollendet, das Uebrige jedoch nur angelegt.

Madonna mit dem Christuskinde. Rundes Basrelief in Marmor. Figuren unter Lebensgröße. Nur die beiden Köpfe sind beendet. Für Taddeo Taddei. (Vasari II, p. 175 und Note 5). Diese wundervolle Arbeit gehörte dem Maler Wicar. Gegenwärtig befindet sie sich in der k. Akademie zu London.

1504.

25. Januar. — Berathung der achtundzwanzig Künstler, welche beauftragt waren, ihre Meinung über die Aufstellung der Davidstatue abzugeben. Die einen, unter denen sich Leonardo da Vinci befand, stimmten dafür, sie in der Loggia de' Lanzi zu placiren; die anderen schlugen vor, sie auf dem Platze aufzustellen, den sie heute einnimmt, das ist links vom Eingangsthor des Palazzo vecchio. Auf Vorschlag des Juweliers Salvestro und des Filippino Lippi befragte man Michel-

angelo um seine Ansicht, „da er ja die Statue gemacht habe." (**Archivio dell' opera del Duomo di Firenze; libro delle deliberazioni dal 1496 al 1507.** Gaye, **Carteggio** II, p. 455).

1. und 30. April. — Man beauftragt Simone del Pollajuolo und den Goldschmied Michelangiolo die Statue nach dem Platze des Palazzo vecchio zu transportiren. (Gaye, **Carteggio** II, p. 462, 463).

14. Mai. — Man schafft die Statue aus dem Atelier bei Santa Maria. Man mußte das Thor erweitern, um den Ausgang möglich zu machen. Böswillige warfen mit Steinen nach dem Werke, so daß Nachts eine Wache aufgestellt werden mußte, um es zu schützen. Der Transport dauerte vier Tage. Am 18. Mai gegen Mittag, langte die Statue auf dem Aufstellungsplatze an. (Gaye, **Carteggio** II, p. 464).

8. Juni. — Die Statue ist auf dem Platze aufgestellt, den bisher die Judith Donatello's einnahm. (Gaye, **Carteggio** II, p. 464).

11. Juni. — Die Signoria beauftragt Simone del Pollajuolo und Antonio da San Gallo mit dem Sockel der Statue. (**Archivio dell' opera di Santa Maria del Fiore. Deliberazioni dal 1496 al 1507.** Vasari XII, Prosp. cron. p. 344).

8. September. — Der David ist vollständig beendet. (Vasari XII, Prosp. cron. p. 344). Das Wachsmodell des David befindet sich in der Sammlung Buonarroti, und das Kensington-Museum besitzt die anatomischen Studien in Wachs zu dem herabhängenden Arm und zu den beiden Beinen. Eine Bronzestatue, aus der Sammlung Piot an Thiers gelangt, bietet eine interessante Variante; sie giebt sicher einen der zahlreichen Entwürfe wieder, welche Michelangelo für diese Figur gemacht hat. Die Statue auf dem Platze des Palazzo vecchio ist 5 Mtr. 22 Cent. hoch.

October. — Michelangelo beginnt den Karton des **Gefechts bei Pisa** (Gaye, **Carteggio** II, p. 92).

1505.

April? — Michelangelo wird von Julius II. nach Rom berufen, um dessen **Grabmal** auszuführen. (Vasari XII, **Prosp. cron.**, p. 343, und ein Brief Michelangelo's über diese Angelegenheit; Vasari XII, p. 312).

30. August. — Der Karton ist beendet. Gaye, **Carteggio** II, p. 93). Aus einem ebenfalls von Gaye veröffentlichten Documente erhellt, daß die Malerei auf der Mauer des Palazzo vecchio angefangen worden ist. Der Karton verschwand in den Wirren des Jahres 1512. Im Jahre 1575 besaßen die Strozzi zu Mantua wenigstens noch einige Fragmente davon, welche sie an den Großherzog von Toscana zu verkaufen suchten. (Bottari, **Lettere pittoriche**, 8 vol. Milano, Silvestri, 1822—1825, III, Nr. 149, p. 315). Man kennt

einige durch Marcanton und Agostina Veneziano gestochene Figuren unter dem Namen der „Grimpeurs." Es ist möglich, daß wir eine ziemlich genaue Nachbildung dieses Kartons in einer Grisaille besitzen, welche sich auf dem Schlosse Holkham befindet und von Schiavonetti gestochen worden ist. Vasari berichtet auch, daß Bastiano da San Gallo (Vasari XI, p. 201) den Karton sehr verjüngt abgezeichnet, und daß er auf seine Bitte im Jahre 1542 ein Gemälde grau in grau nach dieser Zeichnung ausgeführt habe. Diese Grisaille sei durch den Prälaten Giovio an Franz I. gekommen. Der letztere Umstand macht freilich die Authenticität des Bildes zu Holkham etwas zweifelhaft, das bis 1808 der Galerie Barberini angehörte und nie in Frankreich gewesen zu sein scheint. (Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris. Leipzig, 1837—1839, 3 Bände, II, p. 812). — Michelangelo's Karton war 7 Metr. breit und über 4 hoch.

12. November. — Michelangelo ist in Carrara und schließt unter diesem Datum einen Contract mit zwei Schiffsleuten ab, die sich verbindlich machen, ihm für den Preis von 62 Ducaten schweren Goldes (Vasari XII, Prosp. cron., p. 346) die Marmorblöcke, welche er sich für das Grabmal ausgesucht hatte, nebst zwei Figuren, nach Rom zu schaffen. Diese beiden Figuren sind wahrscheinlich die Sclaven des Louvre, welche, ihrem Style nach, in diese Epoche zu fallen scheinen. Die Figuren haben ungefähr 2 Mtr. 50 Cent. Höhe.

Als man das erste Project des Grabmals von Julius II. aufgegeben hatte, schenkte Michelangelo die beiden Sclaven dem Roberto Strozzi, welcher ihn während einer Krankheit gepflegt hatte (Vasari XII, p. 182). Sie wurden an Franz I. verkauft, und dieser gab sie dem Connetable von Montmorency, welcher sie in seinem Schlosse zu Ecouen aufstellte, wo sie noch zu Vasari's Zeiten sich befanden. Sie kamen in der Folge an Richelieu, welcher sie in seiner Besitzung zu Poitou placirte (Brief Lafontaine's an seine Frau, vom 12. Septr. 1663); dann gelangten sie nach Paris in das Haus der Schwester des Cardinals. Lenoir kaufte sie für das Museum französischer Denkmäler an, von wo aus sie in das Louvre kamen.

1506.

27. Januar. — Michelangelo kauft eine Besitzung zu Settignano (Gaye, Carteggio II, p. 253).

20. Mai. — Michelangelo geht, wegen des Marmors zum Grabmal, ein zweites Mal nach Carrara.

Vor dem 8. Juli. — Flucht Michelangelo's von Rom. Vasari spricht von drei Breve's, welche Julius II. geschrieben habe, um ihn zurückzurufen. Wir kennen nur das eine unterm 8. Juli datirte. (Bottari, Lettere pittoriche III, Nr. 195, p. 472). — Siehe über diese Angelegenheit: den Brief Soderini's (ohne Datum und Adresse); desselben an den Cardinal von Volterra (20. Juli

1506); der Signoria von Florenz an den Cardinal von Pavia (Gaye, Carteggio II, p. 83, 84, 85); des Cardinals von Pavia an die Signoria von Florenz (Bologna, 21. November, 1506) um den Michelangelo zu veranlassen nach Bologna zu kommen, woselbst der Papst am 10. November eingetroffen war; Soderini's an den Cardinal von Volterra (Florenz, 27. November 1506), um ihm Michelangelo zu empfehlen; und die Antwort der Signoria (Florenz, 27. November, 1506) an den Cardinal von Pavia (Gaye, Carteggio II, p. 91, 92, 93).

1507.

21. August. — Michelangelo ist in Bologna. Die Statue Julius II. ist nahezu beendet. (Brief Soderini's an Alberico Malaspina, Marchese di Massa, von Frediani citirt; Ragionamento storico su le diverse gite fatte a Carrara da Michelangiolo Buonarroti. Massa, 1837. Documento III. — Vasari XII, Prosp. cron. p. 348).

Die Correspondenz Michelangelo's beweist, daß er diese Statue zweimal goß. Zunächst Ende Juni oder Anfang Juli, und dann im October desselben Jahres 1507. Die Ciselirung hielt ihn, wie es scheint, bis zum December in Bologna zurück. — Eug. Piot, Le cabinet de l'Amateur, 1861 u. 1862, p. 139, 323, 331.

21. Februar. — Die Statue Julius II. wird über dem Hauptportal von San Petronio aufgestellt und enthüllt. (Vasari XII, p. 187, Anm. 2). Diese Statue wurde von den Parteigängern der Bentivogli am 30. December 1511 zerstört. Nach Condivi hatte sie das Dreifache der Naturgröße. Nach bolognesischen Chronisten war sie $9^1/_2$ Fuß hoch. Sie wog, nach einigen 17,500 Pfund, nach anderen 20,000 und kostete 1000 Ducaten in Gold oder 3000 oder 20,000 (Vasari XII, p. 187 Anm. 2. Gaye, Carteggio II, p. 108). Der Herzog Alfonso von Ferrara ließ aus den Stücken ein Geschütz gießen, welches er Giulia nannte. Der Kopf, welcher 500 Pfund wog, wurde vom Herzog aufbewahrt, ist aber verschwunden. Es giebt, soviel ich weiß, nicht einmal eine Zeichnung von dieser Statue.

10. Mai. — Unter diesem Datum trug Soderini dem Michelangelo die Gruppe, Hercules, der den Cacus besiegt, auf, welche ein Pendant zum David, am Thor des Palazzo vecchio, werden sollte. (Gaye, Carteggio II, p. 97, 98). Dieser Auftrag, an dessen Ausführung Michelangelo wichtige Arbeiten hinderten, wurde nach der Belagerung von Florenz zurückgezogen und dem Bandinelli übergeben (Vasari X, p. 306, 306, und Gaye, Carteggio II, p. 77, 98). Doch hat Michelangelo ein Wachsmodell zu dieser Gruppe angefertigt, welches kürzlich aus der Sammlung Gherardini vom Kensington-Museum erworben worden ist. Er hatte in gleicher Weise, wie es scheint, die Absicht Simson

im Kampf mit den Philistern darzustellen; nach Vasari hatte er dazu ein Modell gefertigt, welches jedoch verloren ist. (Vasari XII, p. 211, 212).

10. Mai. — Michelangelo beginnt die Malereien an der Decke der sixtinischen Kapelle. (Siehe die eigenhändig von Michelangelo geschriebene Quittung, bei Gualandi, Memorie di belle arti II, p. 176).

1509.

1. November. — Die erste Hälfte der Decke der sixtinischen Kapelle ist beendet und wird enthüllt. (Vasari XII, p. 191, 192 und Noten). Indessen findet man in den Notizie intorno Rafaelo Sanzio, von C. Fea, einen vom 3. Juni 1509 datirten Brief von Albertino an Julius II., welcher annehmen läßt, daß die Malereien damals schon beendet waren.

Man kennt nicht genau die Zeit, in welcher die Malereien der zweiten und sehr wahrscheinlich der größeren Hälfte beendet wurden. 1512 oder 1513 waren sie jedoch fertig. In letzterem Jahre standen die Gerüste noch, wie wir wissen, während im folgenden Jahre die Kapelle bereits dem Publikum geöffnet war. (Vasari XII, p. 192 Anm.)

Der flache Theil des Spiegelgewölbes der Decke der Sixtina ist mit neun Gegenständen, in acht Bildern, aus den Büchern der Genesis geschmückt. Es sind dies 1. Gott Vater von Engeln getragen, 2. die Erschaffung des Lichts, 3. die Erschaffung des Menschen, 4. die Erschaffung des Weibes, 5. die Versuchung Adams und Eva's und ihre Vertreibung aus dem Paradies, 6. das Opfer Kains und Abels, 7. die Sündfluth, 8. die Trunkenheit Noahs. — In den Lunetten sind die sieben Propheten angebracht: Zacharias, Jeremias, Joel, Daniel, Jesaias, Ezechiel und Jonas; ferner fünf Sibyllen, die persische, die libysche, die delphische, die erithräische und cumäische Sibylle. — In den vier Ecken sieht man: Davids Sieg über Goliath, Mosis eherne Schlange, die Bestrafung Hamans und Judith und Holofernes. (Diese letzte Gruppe erinnert sehr an einen antiken Karneol, welcher sich gegenwärtig im Pariser Medaillen-Cabinet befindet; derselbe gehörte dem Michelangelo und noch jetzt nennt man ihn das Petschaft Michelangle's). Priestergestalten auf jeder Seite der Fenster, nackte Figuren über den Archivolten, mehr als sechzig kleinere Gegenstände, Karyatiden bildende Kindergestalten, welche zu der phantasiereichen architektonischen Umrahmung der Decke gehören, vervollständigen diese ungeheuere Decoration. Der Preis für diese Arbeit, wie es scheint, nach der Schätzung Giuliano's da San Gallo, des Architekten Julius II., festgestellt, betrug 15,000 Ducaten (150,000 Frcs.) Doch läßt der Vasarische Text annehmen, daß er nur ein paar Mal 3000 Thaler, wenigstens in Geld, hat ausgezahlt erhalten. Indessen wird sich hierin Vasari irren, denn wir besitzen eine

Quittung Michelangelo's über 500 Ducaten für die Malereien der Sixtina, datirt vom 10. Mai 1508. (Gualandi, Memorie di belle arti II, p. 176).

28. Mai und 20. Juni. — Michelangelo kauft zwei Besitzungen zu San Stefano in Pane (Gaye, Carteggio II, p. 253, 254).

Venus von Amor geliebkost. Michelangelo schuf diese schöne Composition, welche Varchi mit der Venus des Praxiteles vergleicht, für seinen Freund Bartolommeo Bettini. (Vasari XII, p. 277). Dieser Karton wurde von Bettini dem Pontormo anvertraut, welcher auf Ersuchen Michelangelo's bereits eine seiner Zeichnungen, Christus erscheint der Magdalena, ausgeführt hatte. Pontormo verkaufte das fertige Gemälde an den Herzog Alexander trotz seiner contractlichen Verbindlichkeiten dem Bettini gegenüber. Diese schlechte Handlungsweise kränkte Michelangelo, wie uns Vasari sagt, und führte zu einem sehr gespannten Verhältniß zwischen ihm und Pontormo. Der Original-Karton Michelangelo's, zu der alten Sammlung Farnese gehörend, ist im Museum zu Neapel; er muß, dem Style nach, gleichzeitig mit den Deckmalereien der Sixtina entstanden sein. Er mißt 1 Mtr. 38 Ctm. in der Höhe und 1 Mtr. 84 Cent. in der Breite. Was das Pontormo'sche Bild anlangt, so ist dasselbe 1858 in der Gardemeuble zu Florenz wieder aufgefunden worden, gegenwärtig befindet es sich im Direktionszimmer der dortigen Akademie. Man entdeckte übrigens zu gleicher Zeit und an demselben Orte zwei Wiederholungen dieser Arbeit, wovon die eine sehr schwach und die andere, obgleich von Bronzino, nicht viel besser ist. Eine andere Wiederholung, gestochen bei Duppa, (Life of Michel Angelo Buonarroti pl. 14) wurde im Jahre 1734 nach England gebracht. Sie machte damals viel Lärm, wurde von Hogarth in seiner Analysis of beauty lächerlich gemacht und ist heute im Kensington-Palast. Das Berliner Museum besitzt ein auf Leinwand gemaltes Exemplar, welches 1841 dem Professor Alton in Bonn abgekauft wurde. Ein fünftes Exemplar besitzen die Erben Biccieri's in Florenz noch. Ein sechstes ist kürzlich durch Kauf aus Toscana fortgekommen (Vasari XI, p. 56—58 und Commentar zum Leben Pontormo's p. 68 ff.) Endlich ein siebentes, welches das zuletzt genannte sein könnte, ist Eigenthum Blanc's in Paris. Es ist auf Holz in Oel gemalt und mißt 77 Centimtr. in der Länge und 55 in der Höhe, es ist somit kleiner als das dem Pontormo zugeschriebene. Sein Eigenthümer theilt dasselbe, wie man sagt, dem Michelangelo selbst zu. Wir kennen es nur aus einer Photographie, welche eine hohe Meinung davon giebt. Es wäre möglich, daß Michelangelo, aufgebracht über das Benehmen Pontormo's, das Bild für seinen Freund Bettini ausgeführt oder doch wenigstens die Ausführung geleitet habe.

1512.

15. October. — Michelangelo ist in Florenz, wohin ihm Sebastiano del Piombo einen langen, aus Rom datirten Brief schreibt, bezüglich einer Unter-



Madonna von Brügge.



redung, welche er mit dem Papste hatte und in welcher von ihm gesprochen wurde. (Gaye, Carteggio II, Anhang p. 487—489).

Kolossaler Kopf, in Kohle gezeichnet von Michelangelo, in einer der Lunetten des Zimmers der Galatea in der Farnesina. Die Lunetten dieses Saales sind von Sebastiano del Piombo gemalt, mit Ausnahme der, in welcher Michelangelo diesen Kopf zeichnete, während er den venezianischen Maler, den er besuchen wollte, erwartete. — Die Lunetten-Malereien Sebastiano's waren 1512 beendet, und es ist wahrscheinlich, daß die Gerüste, welche gestatteten an der Lunette zu arbeiten, damals entfernt worden sind, ein Umstand, der auf das Datum dieser Zeichnung schließen läßt.

In dieser Zeit begann Michelangelo den Bau der Sapienza.

1513.

24. Februar. — Der zweite Contrakt wegen des Grabmals Julius II. wird zwischen Michelangelo und den Testamentsvollstreckern des Papstes (den Cardinälen Santi Quattro und Aginense) abgeschlossen, durch welchen man sich einigt, das erste Project aufzugeben und das Monument in einem verkleinerten Maßstab auszuführen, wie es auch Julius gewünscht hatte.

1515.

Ende dieses Jahres machte Michelangelo das Modell zur Façade von S. Lorenzo in Florenz. (Vasari XII, p. 201). Nach einer von Michelangelo selbst geschriebenen Notiz über die ganze Façaden-Angelegenheit wäre es erst 1516 gewesen, während seines Aufenthaltes zu Carrara, daß Leo von ihm eine Zeichnung verlangte und ihm den Bau der Façade auftrug. (Eugen Piot, Cabinet de l'amateur, 1861 u. 1862, p. 333—336).

Er kaufte eine Besitzung zu Settignano (Gaye, Carteggio II, p. 253).

1516.

Michelangelo ist in Carrara, wo er einen Contrakt wegen des Transportes von vier Marmorstatuen, jede von $4^1/_2$ Braccien Höhe und von fünfzehn anderen Figuren von $4^1/_4$ Braccien Höhe abschließt. (Frediani, Ragionamento etc. Documento V). Diese Figuren waren jedenfalls für das Grabmal Julius II. bestimmt. (Vasari XII, Prosp. cron. p. 352). Sie scheinen alle verloren gegangen zu sein.

1516—1521.

Michelangelo weilt in Carrara und Pietrasanta, um den für die Façade von S. Lorenzo bestimmten Marmor brechen zu lassen. (Frediani, Ragionamento

etc. und Vasari XII, Prosp. cron. p. 352—359). Dazwischen nahm er, wahrscheinlich im Jahre 1517, einen kurzen Aufenthalt in Rom (Vasari XII, Prosp. cron. p. 354). Am 14. Juli 1518 war er in Florenz, wo er einen Bauplatz kaufte, Via Mozza. (Gaye, Carteggio II, p. 254). Im December 1518 ging er, wie es scheint, noch einmal auf kurze Zeit nach Rom. (Gaye, Carteggio II, 148).

1519.

20. October. — Er war in Florenz, wo er die Supplik unterzeichnete, welche die mediceische Akademie wegen Ueberführung der Gebeine Dante's an Leo X. richtete. Er erbot sich das Monument des „göttlichen Dichters" auszuführen. Dieses interessante Document wird in florentinischen Archiven aufbewahrt. Es ist durch Gori, in seinen Anmerkungen zu Condivi, publicirt worden. (Condivi, p. 112—114). Während die Unterzeichner ihrem Namen einige bittende Worte in lateinischer Sprache beigefügt haben, ist die von Michelangelo seiner Unterschrift hinzugefügte Phrase italienisch und lautet: „Io Michelagniolo schultore il medesimo a Vostra Santità supplicho, offerendomi al divin poetà fare la sepultura sua chondecente e in locho onerevole in questa cicta."

Michelangelo folgte sehr eifrig den Sitzungen der Akademie, deren Mitglied er war, und wir besitzen den Text einer Vorlesung, welche er vor ihr über ein Sonett Petrarcas hielt:

Amore che nel pensier mio vive e regna.

Diese Vorlesung ist in der Bagioli'schen Ausgabe der Gedichte Michelangelo's p. 293—327 abgedruckt.

27. October. — Er kauft eine Besitzung zu Rovezzano. (Gaye, Carteggio II, p. 254). Am 29. December schreibt ihm Sebastiano del Piombo von Rom aus nach Florenz über den Erfolg, welchen sein Gemälde der Wiedererweckung des Lazarus gehabt hat, mit der Bitte, die Bezahlung bei dem Cardinal Giulio de' Medicis in Anregung zu bringen. (Bottari, Lettere pittoriche VIII, Nr. 32 p. 42. Vasari XII, Prosp. cron. 318 u. Note).

1520.

Gegen Ende März beginnt er die Sakristei von S. Lorenzo, auf Befehl des Papstes Leo X., „um dort die Grabmäler Guiliano's, seines Bruders, und des Herzogs Lorenzo, seines Neffen, herzustellen." (Giovanni Cambi, Storie Fiorentine, in den Delizie degli eruditi toscani XXII, p. 161, 162 und Vasari XII, Prosp. cron. p. 358).

Am 11. April war er krank in Florenz (Vasari XII, Prosp. cron. p. 358). In demselben Jahre kaufte er ein Stück Land in Settignano (Gaye, Carteggio II, p. 254). Von dieser Zeit an scheint er in Florenz festen Wohnsitz genommen zu haben.

1521.

26. October. — Er beauftragt einen gewissen Lionardo dem Federigo Frizzi, einem florentinischen Bildhauer zu Rom, vier Golddukaten auszuzahlen, welche er ihm für Beendung und Aufstellung seiner Christusstatue in der Kirche der Minerva noch schuldete. (Vasari, Prosp. cron. p. 360, 361).

1522—1523.

Nach dem Tode Leo's X. nahm Michelangelo, ohne Florenz zu verlassen, die Arbeiten für das Grabmal Julius II. wieder auf. (Vasari XII, p. 204, 205). (Siehe, bezüglich des Grabmals Julius II. und der Kapelle von S. Lorenzo, die im British-Museum aufbewahrte Notiz Michelangelo's). (Eugen Piot, Cabinet de l'amateur, 1861 u. 1862 p. 337, 339.

Wahrscheinlich stammt aus dieser Zeit der Sieg im Palazzo vecchio (ein junger Mann, der einen anderen zu Boden geworfen hat), und die vier Gefangenen im Garten Boboli. Diese Statuen wurden dem Herzog Cosimo von Lionardo, dem Neffen Michelangelo's, überlassen. (Vasari XII, p. 182, 183). Der Sieg ist gestochen in Cicognara, Storia della scultura, Tafel 57.

1523.

16. Juni. — Plan für ein Wohnhaus und Garten, von Michelangelo für den Marchese von Mantua gefertigt; Baldassare Castiglione brachte den Plan nach Mantua. (Gaye, Carteggio II, p. 134).

1524.

Um diese Zeit kam Vasari durch den Cardinal Silvio di Cortona nach Florenz und wurde dem Michelangelo (Vasari I, p. 3) vorgestellt, welcher sich für ihn interessirte und ihn in das Atelier des Andrea del Sarto brachte. Vasari, 1512 geboren, war damals erst zwölf Jahre. Dieser Umstand erklärt die ungenauen Angaben in der ersten Hälfte der Lebensgeschichte Michelangelo's. Die Publication seines Lebens der Maler zog sich bis 1550 hin. (Der letzte Theil, das Leben Michelangelo's wurde im Monat März bei Torrentino gedruckt). Die Biographie des großen Künstlers von Condivi di Ripa Transone, dem Freunde und Schüler

Michelangelo's, ist viel genauer, doch wurde sie bereits 1553, neun Jahre vor dem Tode Michelangelo's veröffentlicht und ist daher nicht vollständig. Vasari hat seine zweite Ausgabe (1568) nach Condivi corrigirt; über die letzten Lebensjahre des Meisters konnte er selbst die schätzbarsten und genauesten Einzelheiten geben.

1522—1526.

Michelangelo arbeitet an der Bibliothek von S. Lorenzo (Moreni, Descrizione della Capella de' principi in San Lorenzo. Firenze 1813 p. 36 und Vasari XII, Prosp. cron. p. 362, 363).

1524.

19. October. — Quittung Michelangelo's, aus welcher hervorgeht, daß er bereits seit acht Monaten an den Grabmälern von S. Lorenzo arbeitete. (Bottari, Lettere pittoriche VIII. Nr. 33 p. 44).

1528.

Beschluß der Signoria von Florenz, einen aus Carrara stammenden Marmorblock dem Michelangelo zu überlassen (Vasari XII, Pros. cron. p. 363) und zugleich dem ihm durch Soderini unterm 10. Mai 1508 (siehe d. Datum) geworbenen Auftrag zu bestätigen. Michelangelo gedachte aus diesem Block den Simson im Kampfe mit einem Philister zu fertigen. Piot besaß dieses Sujet in einer kostbaren kleinen Bronze, welche gegenwärtig Rothschild gehört und die zu bestätigen scheint, daß Michelangelo diese Arbeit lebhaft beschäftigte. Nach der Rückkehr der Mediceer wurde der Marmorblock jedoch dem Baudinelli überlassen, welcher daraus die Gruppe des Herkules und des Cacus schuf. Letztere steht am Thor des Palazzo vecchio als Pendant zum David Michelangelo's.

1529.

6. April. — Michelangelo wird zum Generalcommissar der Befestigungen von Florenz ernannt. (Varchi, Storia Fiorentina, lib. VIII. — R. Archivio di Stado, Deliberazioni dei dieci della guerra. — Vasari XII, Prosp. cron. p. 364, 365. — Nardi, Le Istorie della città di Firenze dall' anno 1494 al 1531 lib. VIII.)

Vom 28. April bis 6. Mai. — Er ist in Pisa und Livorno um die dortigen Befestigungsarbeiten zu leiten (Gaye, Carteggio II, p. 184—189). Am 5. Juni ist er in Pisa der Citadelle wegen (Gaye, Carteggio II, p. 194). Am 17. trifft

er Anordnungen, um den Arno bei Pisa zu vertheidigen (Vasari XII, Prosp. cron. p. 367).

28. Juli. — Die Signoria von Florenz schickt den Michelangelo nach Ferrara, um dort von dem neuen Befestigungssystem des Herzogs Kenntniß zu nehmen (Gaye, Carteggio II, p. 197—199). Am 8. September wird er in Arezzo erwartet (Gaye, Carteggio II, p. 206).

Während er die Befestigungen leitete, malte er die Leda, die er dem Herzog von Ferrara zugesagt hatte und arbeitete im Geheimen an den Grabmälern von S. Lorenzo (Vasari XII, p. 207).

Die Leda schenkte Michelangelo seinem Schüler Antonio Mini, welcher seine beiden Schwestern ausstatten wollte, ebenso gab er ihm eine große Anzahl von Cartons, Zeichnungen und Modellen. Von Mini nach Frankreich gebracht, wurde die Leda an Franz I. verkauft (Vasari XII, p. 213) und in Fontainebleau aufgestellt, wo sie noch unter Ludwig XIV. zu sehen war. Desnoyer ließ sie verstümmeln und gab sogar den Befehl sie zu verbrennen, welcher Befehl jedoch, wie es scheint, nicht ausgeführt worden ist, denn Mariette will das Gemälde noch im XVIII. Jahrhundert gesehen haben. Es war, nach Vasari, a tempera gemalt. Indessen scheint aus den Worten Mariette's hervorzugehen, daß das Bild auf Leinwand gemalt war und in diesem Falle war es doch wohl in Oelfarbe ausgeführt. (Condivi, Observations de Mariette p. 94). Die erwähnte Reise Michelangelo's nach Ferrara, wo die Gemälde Tizians auf ihn einwirkten, scheint zu der letzteren Annahme zu berechtigen. Das Bild scheint neuerdings unter einer elenden Uebermalung aus dem vorigen Jahrh. wieder zum Vorschein gekommen zu sein. (Vergl. die Anm. S. 71). Der Karton der Leda wird in der Londoner Akademie aufbewahrt. Waagen glaubt jedoch, daß es nur eine alte Copie nach Michelangelo sei. (Waagen, Treasures of art in Great Britain I. p. 191) Indessen wurde, zur Zeit Bottari's, der Original-Karton in Florenz an einen Engländer, Namens Loch, verkauft, welcher ihn nach London brachte.

Dem Style und der Natur des Gegenstandes nach fällt in diese Epoche noch die bewundernswerthe Büste des Brutus, welche Michelangelo nach einem antiken Carneol für den Cardinal Ridolfi ausführte. (Vasari XII, p. 264). In Marmor, in natürlicher Größe; aufbewahrt in den Uffizien zu Florenz, im Saal der Inschriften.

September. — Michelangelo verläßt Florenz (Vasari XII, Prosp. cron. p. 369—371). — Condivi, p. 32. — Varchi, Storia Fiorentina, lib. X. — Nardi, Le Istorie della citá di Firenze lib. VIII. — Gaye, Carteggio II, p. 213. — Missirini, Difesa di Michelangiolo Buonarroti etc. 1840). — Siehe auch den Brief, welchen Michelangelo von Venedig aus an seinen Freund della Palla über diese Angelegenheit schrieb. Der Brief ist theil-

weise durch Eug. Piot in dem Cabinet de l'amateur, 1861 u. 1862, p. 146 publicirt worden.

30. September. — Er wird von der Ballia als Rebell erklärt (R. Archivio di Stato. — Vasari XII, Prosp. cron. p. 371—373. — Gaye, Carteggio II, p. 214).

October. — Michelangelo ist in Venedig (Vasari XII, Prosp. cron. p. 273). Nach seinem in der Sammlung Buonarroti aufbewahrten Ausgabebuch würde er vierzehn Tage dort sich aufgehalten und zwanzig Livres ausgegeben haben (Gaye, Carteggio II, p. 213 Note).

Michelangelo hat die Absicht nach Frankreich zu gehen. (Siehe seinen schon citirten Brief bei della Palla und die Correspondenz von Lasare de Baïf, französischen Gesandten in Venedig, mit Franz I. über diese Angelegenheit. (Eug. Piot, Cabinet de l'amateur, 1861 u. 1862 p. 146—149).

Verhandlungen über die Rückkehr Michelangelo's nach Florenz (Gaye, Carteggio II, p. 209. — Varchi, Storia Fiorentina, liv. X. — Vasari XII, Prosp. cron. p. 374, 375).

20. October. — Man giebt Michelangelo einen Geleitsbrief zur Rückkehr nach Florenz) Archivio centrale di Stato etc. — Vasari, Prosp. cron. p. 375. — Condivi p. 33).

9. November. — Er verläßt Venedig (Gaye, Carteggio II, p. 212).

23. November. — Seine Verurtheilung als Rebell wird zurückgenommen (Gaye, Carteggio II, p. 214).

1530.

Nach der Einnahme von Florenz ließ der Papst bekannt machen, daß er den Michelangelo begnadige, wenn er seine Arbeiten wieder aufnehmen wolle (Vasari XII, Prosp. cron. p. 376—379).

Michelangelo arbeitet an der Madonna und den beiden anderen Figuren der Kapelle von S. Lorenzo (Vasari XII, p. 207).

1530—1531.

Clemens VII. befahl dem Prior von S. Lorenzo, Figiovanni, in seinen 1530 bis 1531 nach Florenz geschriebenen Briefen sich freundlich gegen Michelangelo zu erweisen (Che sopra tutto Michelagnolo sia carezzato) und ihm seinen Gehalt, 50 Scudi, monatlich auszuzahlen. Er drückt seine Freude über den Fleiß aus, mit welchem Michelangelo die Arbeiten in S. Lorenzo fördert. (Gaye, Carteggio II, p. 221, 222).

Apoll, angelegt. Marmorstatue in natürlicher Größe. Uffizien von Florenz (Vasari XII, p. 212).

1531.

Michelangelo lehnt die Anträge des Herzogs von Mantua ab, um nicht seine Arbeiten in S. Lorenzo zu unterbrechen. (Gaye, Carteggio II, p. 227, 228).

29. September. — Brief Antonio Mini's, in welchem er meldet, daß die Frauengestalten der Kapelle beendet und die männlichen Figuren angelegt wären. Michelangelo war damals sehr abgespannt und befand sich nicht wohl. (Gaye, Carteggio II, p. 229).

21. November. — Breve Clemens VII., durch welches er dem Michelangelo bedeutet sich zu schonen und sich nur mit den Arbeiten in S. Lorenzo zu beschäftigen. (Bottari, Lettere pittoriche VI, Nr. 15 p. 54).

Es ist möglich, daß dieser Epoche die treffliche Restauration des tanzenden Faun in den Uffizien zu Florenz angehört. (Kopf und Arm sind von Michelangelo).

1531—1532.

Der dritte Contrakt bezüglich des Grabmals Julius II. wird abgeschlossen. (Vasari XII, Prosp. cron. p. 378—383). Michelangelo macht sich verbindlich das Monument in S. Pietro in Vinculi aufzustellen, sechs Statuen eigenhändig auszuführen und die übrige Arbeit zu leiten.

Die Parzen, Oelgemälde, 82 Cent. hoch und 61 Cent. breit. Im Palazzo Pitti zu Florenz. Die Composition dieser trefflichen Arbeit ist sicher von Michelangelo; Rosso scheint es gemalt zu haben.

Der Traum des Michelangelo (die Laster am Tage des jüngsten Gerichts). Bedeutende Composition Michelangelo's, in mehreren Wiederholungen gemalt von seinen Schülern. Das Exemplar des Madrider Museums gilt für das beste; das der Londoner Nationalgalerie wird dem Marcello Venusti zugeschrieben.

Raub des Ganymed. Exemplare zu St. Petersburg (ausgeführt von Battisto Franca), zu Wien, London, Berlin und Kensington.

Die Laster nach der Unschuld schießend, Freskomalerei, ausgeführt (durch Perino del Vaga?) für die Villa Raffaels. Br. 1 M. 90 C., Höhe 85 C.; Fig. 1/2 nat. (50 c.) Sie ist abgelöst worden und befindet sich gegenwärtig in der Galerie Borghese, wo sie für ein Werk Raffael's gilt. Das Museum der Brera besitzt eine sehr schöne Tuschzeichnung dieser Composition und die königl. Galerie in London eine Rothstiftzeichnung. Beide Zeichnungen werden dem Santi zugeschrieben, ebenso wie die Malerei des Palazzo Borghese. Sie sind augenscheinlich von Michelangelo und die eine wie die andere ist von hohem Interesse. Der Gegenstand der Composition ist ziemlich dunkel, aber ein alter Stich nach einer verloren gegangenen Zeichnung gefertigt, hellt den Sinn auf. In diesem Stiche ist der Kopf der Herme, nach welchem die Laster schießen, der

Michelangelo's selbst. (Duppa, Life of Michael Angelo Buonarroti, p. 335).

Alle auf diese vier wichtigen Compositionen sich beziehenden Daten fehlen; doch läßt mich der Styl annehmen, daß sie der zweiten Lebenshälfte Michelangelo's angehören und nach der Belagerung von Florenz ausgeführt worden sind. Verschiedenen Epochen des Lebens Michelangelo's gehören noch folgende, jedoch von seinen Schülern ausgeführte Compositionen an:

Die Kreuzabnahme von Daniele da Volterra in der Kirche S. Trinità de' Monti zu Rom.

Der todte Christus und die Madonna von Sebastiano del Piombo, zu S. Francesco in Viterbo.

Die Geißelung Christi von Sebastiano del Piombo, in S. Pietro in montorio zu Rom.

Ein Theil wenigstens der Composition der Auferweckung des Lazarus von Sebastiano del Piombo in der Nationalgalerie zu London. Die Zeichnung zur Christusgestalt besaß zuletzt Woodburn in London.

S. Franciscus, der die Wundmale empfängt, von Giovanni de Vecchi, in S. Pietro in montorio.

Christus am Oelberg in der Pinakothek zu München.

Christus am Kreuz, zu Lucca.

Christus an der Säule, zu Madrid. (Wahrscheinlich von Rosso gemalt; vergl. Jahrb. f. Kunstw. I, S. 104.)

[Sitzende Madonna mit Engeln und dem segnenden Christuskinde, ausgeführt von Sebastian del Piombo, in Burgos. Vergl. Jahrb. f. Kunstw. I, S. 104.]

Christus am Kreuz, im Palazzo Doria.

Zwei Apostel im Palazzo Borghese.

Die Madonna mit dem schlafenden Christkinde, von Sebastiano del Piombo, in der Sammlung von Blaise Castle. Dieses Gemälde würde, nach Waagen, das schönste Exemplar dieses oft von den Schülern Michelangelos wiederholten Gegenstandes sein. (Waagen, Treasures of Art in Great Britain, III, p. 188.)

Christus auf dem Berge, ein oft wiederholter Gegenstand. Das schönste Exemplar, welches dem Marcello Venusti zugetheilt wird, findet sich in der Sammlung Camuccini zu Rom.

Die Geißelung Christi, Reduction der Freske von S. Pietro in montorio, von Marcello Venusti, in Blaise Castle. (Waagen, Treasures of Art in Great Britain III, p. 188.)

Die Verkündigung von Marcello Venusti, Palazzo Corsini, zu Rom. Wiederholungen in der Sacristei von S. Giovanni in Laterano und zu Apsley-House.

Der Sturz des Phaeton, nach einer heute unbekannten Zeichnung gestochen, aber sicher von der Hand Michelangelo's.

Wir wissen, daß er dieselbe für seinen Freund Tommaso de' Cavalieri (Vasari XII, p. 272) machte, und sicher ist es die Skizze zu dieser Composition, welche Mariette besaß und welche gegenwärtig Galichon gehört.

Die Kreuzigung, von Sebastiano del Piombo, im Museum zu Berlin.

David und Goliath, von Daniele da Volterra, Louvre.

S. Sebastian von Sebastiano del Piombo (?) zu Longfort-Castle (Waagen, Treasures of Art in Great Britain III, p. 140).

Die Madonna mit sieben Heiligen und den beiden Kindern, lebensgroße Figuren, in Oel und auf Holz gemalt. Sammlung Buonarroti, zu Florenz. Dieses Gemälde, gestochen in Etruria pittrice, pl. 24, ist sicherlich nicht von Michelangelo, wie man in Florenz annimmt; doch ist wohl die Composition von ihm, wie der Karton, der, von derselben Größe wie die Malerei, aus der Sammlung Woodburn in die von Robinson übergegangen ist. Es ist eine Arbeit aus der letzten Lebenszeit Michelangelo's, aber ich glaube, daß es nicht möglich ist das Datum zu präcisiren, noch weniger das der Zeichnung, welche dem Bilde als Unterlage gedient hat. Ebenso ist bei den übrigen oben angeführten Arbeiten keine Zeitbestimmung möglich.

1532—1533.

Im Auftrag von Clemens VII. begann Michelangelo mit dem jüngsten Gericht und wahrscheinlich auch mit dem Sturz der Engel, welcher die entgegengesetzte Wand der sixtinischen Kapelle schmücken sollte, sich zu beschäftigen. (Gaye, Carteggio II, p. 308.)

1533.

Michelangelo nimmt zu Florenz einen Aufenthalt, wie aus einer curiosen Notiz von seiner Hand hervorgeht, welche das Britische Museum besitzt. „Ricordo, als am 12. August 1533, da ich mich in Florenz befand, sah ich meine Nichte zu Boldrone und gab ihr 20 Braccien Leinewand zu Hemden, welche mich 21 Soldi die Braccie kostete" (Eugen Piot., Le Cabinet de l'Amateur 1861 und 1862 p. 319.)

1534.

Beim Tode Clemens VII. (25. September) unterbrach Michelangelo die Arbeiten in S. Lorenzo.

1535.

Breve Pauls III., welches Michelangelo zum Architekten, Maler und Bildhauer des Vaticans ernennt, mit einem Gehalt von jährlich 1200 Thaler in Gold (Vasari XII. p. 219 Note 2 und Prosp. cron. p. 384).

7. September. — Brief Vasaris an Aretino. Er schickt ihm einen Kopf in Wachs und eine Zeichnung der heiligen Katharina von Michelangelo (Bottari, Lettere pittoriche, III, Nr. 88, p. 192).

1536.

4. Mai. — Im Momente Florenz zu verlassen, besucht Karl V. noch die Grabmäler in S. Lorenzo, welche damals vollständig beendet waren (Varchi, Storia Fiorentina lib. XIV).

1537.

4. Juli. — Zeichnung und Modell zu einem Salzfaß für den Herzog van Urbino (Vasari XII, Prosp. cron. p. 385—386).

Correspondenz zwischen Aretino und Michelangelo betreffs des jüngsten Gerichts (Bottari, Lettere pittoriche II, Nr. 4 p. 22 und III Nr. 22 p. 86—90).

Wachsmodell eines Pferdes, Brief an den Herzog von Urbino vom 12. October. (Vasari, Prosp. cron. XII, p. 387, 388.)

18. December. — Breve Pauls III. betreffend das Grabmal von Julius II. und die sixtinischen Kapelle, in welchem er dem Michelangelo ein Passagerecht über den Po einräumt und ihm eine Pension von 1200 Thaler in Gold auf Lebenszeit zusichert (Vasari XII, Prosp. cron. p. 388, 389).

Zwei Büsten Pauls III., in Marmor, nur angelegt, natürliche Größe. Im Museum zu Neapel.

1538.

Erste Begegnung Michelangelo's und der Vittoria Colonna. Vittoria Colonna war im Jahre 1490 zu Marino geboren; sie heirathete 1507 den Marchese von Pescara. Letzterer starb 1525 zu Mailand infolge der bei Pavia erhaltenen Wunden. Als Vittoria hörte, daß er sich in Lebensgefahr befinde, reiste sie sofort zu ihm ab, aber schon zu Viterbo traf sie die Nachricht von seinem Tode und sie reiste nicht weiter. Nach Neapel zurückkehrend, weilte sie einige Zeit in Rom und es ist nicht wahrscheinlich, daß sie Michelangelo damals sah. Als sie im Jahre 1536 nach Ferrara ging, hielt sie sich nur ein paar Tage in Rom, im Palazzo Colonna, bei ihrer Schwägerin Johanna von Aragonien auf. 1537 war sie noch in Ferrara. 1538 kam sie nach Rom und von diesem Zeitpunkt an datiren ihre Beziehungen zu Michelangelo. Sie war damals 48 und Michelangelo 64 Jahre alt (Giambatista Rota, Vita di Vittoria Colonna. — Paulns Jovius, Vita d'Avalos, lib. I. — Harford, Life of Michael Angelo Buonarroti II, p. 252). In diese

Epoche oder in die folgenden Jahre fallen die drei schönen Zeichnungen, welche Michelangelo, nach seinen Biographen (Condivi p. 53 und Vasari XII, p. 275, 276), für Vittoria Colonna schuf. — 1. Die Madonna mit dem Leichnam Christi, bekannt durch das Gemälde Sebastiano del Piombo's, aus der Sammlung Barberini in die Sammlung von Blaise Castle gekommen (Waagen, Treasures of Art in Great Britain III, p. 188). 2. Christus und die Samariterin, durch einen alten Kupferstich und ein Gemälde von einem unbekannten Meister in der Sammlung von Liverpool bekannt. 3. Eine Kreuzigung, nach welcher sich ein Gemälde von Marcello Venusti in der Sammlung Lucian Bonaparte's zu Rom befand.

1540 ?

Porträt der Vittoria Colonna, im Jahre 1852 im Palazzo Colonna ausgestellt. Zeichnung und Anordnung dieses herrlichen Werkes sind sicher von Michelangelo. Gemalt scheint es von Angiolo Bronzino zu sein, gegenwärtig gehört es Herrn Campanari in London.

1541.

23. November. — Brief des Cardinals Parisani an den Herzog von Urbino, um letzteren zu bestimmen das Grabmal für Julius II. durch Andere vollenden zu lassen, jedoch unter Beirath und Beihilfe Michelangelo's (Gaye, Carteggio II, p. 290).

25. December. — Das jüngste Gericht ist beendet und wird enthüllt (Vasari XII, p. 224). — Höhe 16 M. 60. Breite 13 M. 30. — Ueber 300 Figuren. — Die Figuren unten in der Composition sind 2 Mtr., die in der Mitte 3 bis $3^1/_2$ Mtr., die, welche Christus umgeben gegen 4 Mtr. groß. Die Copie von Marcello Venusti im Museum zu Neapel hat 2 M. 65 Höhe.

1542.

20. Juli. — Michelangelo ist mit den Malereien für die Capella Paolina beschäftigt. (Siehe die an Paul III. gerichtete Supplik betreffs des Grabmals Julius II.). (Gaye, Carteggio, II, p. 297—299.)

20. August. — Letztes Uebereinkommen zwischen Michelangelo und dem Bevollmächtigten des Herzogs von Urbino betreffs des Grabmals Julius II. Dieser Contract wurde jedoch vom Herzog nicht ratificirt (Gaye, Carteggio II, p. 301), Indessen war das Monument 1550 beendet. Nur drei von den sechs Statuen des Grabmals sind von Michelangelo, nämlich: der Moses, das thätige und das beschauliche Leben. (An den beiden letzten Statuen hat wahrscheinlich Raffaello da Montelupo mitgearbeitet.) Die drei anderen, die Madonna, ein Prophet und eine Sibylle sind nach den Zeichnungen Michelangelo's von Montelupo ausgeführt.

(Vasari XII, Commentario p. 323, 324.) Die liegende Figur des Papstes ist von Maso del Bosco (Harford, Life of Michael Angelo Buonaroti II, p. 39).

Büste des Gabriele Faerno, im Museum des Capitol (Authenticität zweifelhaft).

Thüre einer eisernen Geldspinde mit einem ovalen Bas-Relief, darstellend: den Frieden zwischen zwei gefesselten Barbaren sitzend. In den Uffizien zu Florenz, im Saal der modernen Bronzen. Der Stich dieses Reliefs findet sich bei Cicognara, Storia della scultura pl. 56.

1542.

Gegen das Ende dieses Jahres hin fällt der wichtige Brief Michelangelo's, in welchem er alle die gegen ihn erhobenen Anklagen bezüglich des Grabmals Julius II. zurückweist (Vasari XII, Commentario p. 312—324).

1544.

Bau des Capitols (Vasari XII p. 230).

1540—1545.

Zeichnung eines Grabmonuments für Cecchino Bracci (Vasari, Prosp. cron. p. 391). Das Monument ist nicht zur Ausführung gekommen.

Michelangelo liegt krank in Rom, bei Luigi del Riccio (Gaye, Carteggio II, p. 296).

1546.

8. Februar. — Brief Franz I. an Michelangelo (Catalogue du musée Wicar, à Lille 1856 p. 149, 150).

Der Herzog Cosimo sucht Michelangelo zu sich nach Florenz zu ziehen (Gaye, Carteggio II, p. 232).

S. Sebastian. Entwurf in Marmor, kleine Figur, wurde kürzlich mit der Sammlung Gigli vom Kensington-Museum angekauft. Man sagt, daß diese Statue eine authentische Arbeit aus dem späteren Alter Michelangelo's sei. Ich habe sie nicht gesehen.

1547.

1. Januar. — Nach dem Tode Antonio San Gallo's wird Michelangelo durch ein Breve Pauls III. zum Architekten der Peterskirche ernannt (Bonanni, Historia templi Vaticani, Romae 1696). Das Breve autorisirte ihn nach Gutdünken den Bauplan zu ändern. Er macht ein neues Modell (Vasari XII, p. 226, 227).

Ende Februar. — Tod der Vittoria Colonna.

Michelangelo führt das Gesims am Palazzo Farnese aus (Vasari XII, p. 231).

Wahrscheinlich gehört dieser Epoche die Restauration des sterbenden Fechters an, Capitol (der Arm), und des Flußgottes, Vatican (der Kopf und der rechte Arm).

1549—1550.

Michelangelo beendet die Fresken in der Capella Paolina. — Siehe Varchi's Grabrede auf Michelangelo, und Vasari XII, p. 224, 225.

1550.

1. August und 13. October. — Briefe Michelangelo's an Vasari, in welchen er ihm über die Arbeiten an S. Pietro in Montorio und S. Giovanni de' Fiorentini schreibt (Vasari XII, p. 237, 238).

Er arbeitet an der Kreuzabnahme, unvollendet, (Vasari XII, p. 226; Blaise de Vignère, Les images de Philostrate, Paris 1629 p. 855): Christus, vom Kreuz herabgenommen, wird von der Madonna gehalten, welche Nicodemus und eine der Marien dabei unterstützen; Marmorgruppe (überlebensgroße Figuren); gegenwärtig hinter dem Hauptaltar in S. Maria del Fiore aufgestellt. Das Kensington-Museum besitzt eine anatomische Studie in Wachs zu dem linken Bein des Christuskörpers.

Die kleine Pietà, an welcher er ebenso wie an der Kreuzabnahme bis an das Ende seines Lebens arbeitete. Man meint, daß es der Entwurf sei, welcher sich in Rom im Hofe des Palazzo Bolognetti befindet. Corso Nr. 518. Indessen sind die Figuren dieses Entwurfes lebensgroß, was mir die Identität dieser Gruppe mit der letzten Arbeit Michelangelo's, welche Vasari die kleine Pietà nennt, zweifelhaft erscheinen läßt.

1552.

23. Januar. — Breve Julius III., welches Michelangelo in seiner Eigenschaft als Architekt des S. Peter bestätigt (Sammlung Buonarroti).

1554.

23. Januar. — Er stattet die Tochter eines gewissen Michele, eines Fleischers, aus (Vasari XII, Prosp. cron. p. 396).

April. — Brief Michelangelo's an Vasari, bezüglich der Geburt seines Neffen (Lettere pittoriche I, Nr. 4 p. 4).

1555.

28. September. — Vasari drängt ihn, im Auftrag des Herzogs Cosimo, nach Florenz zu kommen, um die Sacristei und die Treppe der Bibliothek von S. Lorenzo zu vollenden (Vasari XII, p. 252).

1556.

Vor Monat September. — Brief Michelangelo's an Vasari über den Tod Urbino's (Vasari, Prosp. cron. XII, p. 398; Bottari, Lettere pittoriche I, Nr. 7 p. 7. — Siehe betreffs Urbino's, des Dieners des Michelangelo, Vasari XII, p. 245 und Note 3).

28. September. — Michelangelo weilt in den Bergen von Spoleto, wohin er vor der unter Führung Herzog Alba's anrückenden spanischen Armee geflohen ist (Vasari XII, p. 247).

1558.

28. März. — Brief Michelangelo's an Cornelia, die Wittwe Urbino's (Bottari, Lettere pittoriche I, Nr. 13 p. 13. — Duppa, Life of Michel Angelo Buonarroti p. 453).

Er ist nicht zu bewegen nach Florenz zu gehen; er entschuldigt sich, der Herzog kommt zu ihm nach Rom (Vasari, Prosp. cron. p. 399, 400, 402, 403).

Michelangelo macht das Modell zur Kuppel des S. Peter (Vasari, XII, p. 253 etc.). In der Peterskirche, im Saal des S. Gregorius.

1559.

Kirche von S. Giovanni de' Fiorentini (Gaye, Carteggio III, p. 16, 17, 18, 19, 20, 22, 25. — Vasari XII, p. 263. — Brief Michelangelo's an Cosimo, Herzog von Florenz, über diesen Gegenstand. Bottari, Lettere pittoriche I, Nr. 10, p. 10).

Im Auftrag von Pius IV. liefert er die Zeichnung zu einem Mausoleum für dessen Bruder, den Marchese Marignano (Vasari XII, p. 260).

Er fertigt den Plan zur Porta Pia und zu anderen Thoren Roms.

1560.

13. September. — Brief Michelangelos an den Cardinal von Carpi, in welchem er die Absicht ausspricht, seine Functionen als Architekt des S. Peter niederzulegen (Bottari, Lettere pittoriche VI, Nr. 11, p. 43).

Er baut einen Theil der Thermen Diocletians in eine Kirche um, welche den Namen S. Maria degli Angeli erhielt (Vasari XII, p. 263).

1562.

Intriguen Baccio Bigio's, um Michelangelo zu verdrängen (Vasari XII, p. 266).

1563.

31. Januar. — Michelangelo wird zweiter Präsident der florentinischen Akademie (Vasari XII, p. 285). — Brief Vasari's an Herzog Cosimo (Gaye, Carteggio III, p. 82, 83).

1564.

18. Februar. — Tod Michelangelo's (Lettre de Gherardo Fidelissimi. Gaye, Carteggio III, p. 126, 127). Michelangelo starb in seinem Hause, am Fuß des Capitols, Via delle tre pile, Nr. 62. — Exequien Michelangelo's. — Leichenrede Varchi's. — Monument in S. Croce (Vasari XII, Prosp. cron. p. 405—409).

Die Gedichte Michelangelo's wurden zuerst in Florenz durch seinen Neffen publicirt, unter dem Titel: „Le rime di Michelagnolo il vecchio raccolte da Michelagnolo suo nipote" (Firenze, i Giunti, 1623, 4°). Eine neue Ausgabe besorgte Bottari, zu Florenz, bei Manni, 1726 in 8°, „Con una lezione di Ben Varchi e due di Mario Guiducci sopra di esse."

Die römische Ausgabe (Rime e prosa, 1817, kl. 4°) enthält die ungedruckten Gedichte nach einem Manuscript im Vatican. Sie ist durch Silvestri neuaufgelegt worden. Milano, 1822, gr. 16.

Biagioli veröffentlichte (Parigi, 1821) eine Ausgabe mit brauchbarem Commentar und dem Vortrag, welchen Michelangelo vor der florentinischen Akademie über das Sonnett Petrarkas: „Amor che nel pensier mio vive e regna" hielt.

[Die neueste italienische Ausgabe der Gedichte Michelangelo's und zwar mit Benutzung des in Florenz aufbewahrten handschriftlichen Nachlasses hat Cesare Guasti besorgt (Firenze, F. Le Monnier, 1863). Siehe darüber die Kritik H. Grimm's in dessen Künstler und Kunstwerke, Nr. 5, 6, 1865, p. 97—113.]

[Eine deutsche Uebersetzung der Dichtungen Michelangelo's lieferte G. Regis, unter dem Titel: Michel Angelo Buonarroti's des Aelteren sämmtliche Gedichte, italienisch und deutsch, Berlin 1842. Einzelne Gedichte finden sich in der deutschen Ausgabe des Vasari übertragen; ebenso in Herman Grimm's Leben Michelangelo's.]

[Einen geistvollen Commentar bietet Dr. W. Lang in einer Schrift, betitelt: Michel Angelo Buonarroti als Dichter, Stuttgart 1861.]

Varcollier hat einen Theil der Gedichte Michelangelo's in's Französische übersetzt (Paris, Hesse, 1826). Ferner hat Lanneau-Rolland (Paris, Didier, 1860)

eine sehr vollständige und sehr treue französische Uebertragung der poetischen Werke des Künstlers geliefert.

Die Manuscripte Michelangelo's sind zahlreich und viele davon sind bereits veröffentlicht. Sehr reich daran ist die Sammlung Buonarrotti, sie besitzt Schriftstücke von großer Wichtigkeit. Das Britische Museum hat unlängst eine Collection von Briefen und anderen Documenten an sich gebracht, welche, soviel ich weiß, ebenfalls noch nicht alle bekannt geworden sind. Die Collection enthält über 150 Stücke, unter Andern Briefe Michelangelo's an seinen Vater, an seinen Bruder u. s. w., Aufsätze über verschiedene Gegenstände, geschrieben zwischen 1508 und 1563; ferner an Michelangelo gerichtete Briefe von Vittoria Colonna, Sebastiano del Piombo, Benvenuto Cellini u. s. w. Eine recht baldige Publication aller dieser Papiere ist sehr zu wünschen. [Herman Grimm hat die im Besitz des Britischen Museums befindlichen, Michelangelo betreffenden Papiere in der dritten Auflage seines Leben Michelangelo's bereits benutzt und in den Anmerkungen zum Theil mitgetheilt.]

Leonardo da Vinci.



Leonardo da Vinci.

Häufig geht das Interesse, welches sich an das Studium eines Zweiges der menschlichen Thätigkeit knüpft, nicht über das specielle Gebiet hinaus, um welches es sich handelt. Der Dichter, der Künstler, der Staatsmann, der Gelehrte haben dann nur die Bedeutung, die aus ihren Werken sich ergiebt; sie sind Individuen, die wohl mit ihrer Zeit verwachsen sind und durch ihre Persönlichkeit dazu beitragen dieser ihren Werth und ihre Physiognomie zu geben, welche aber doch Gang und Richtung der Zeit weder reguliren noch bestimmen. Andere Männer dagegen sind zugleich die Förderer und Vertreter einer ganzen Culturepoche. Athen im Jahrhundert des Perikles

hatte Politiker und Krieger; Rom zur Zeit des Augustus hatte Künstler und Dichter; und dennoch, wenn man nach dem besondern Charakter dieser gefeierten Epochen forscht, muß man ihn bei Phidias und Plato, bei Cicero und Cäsar erfragen. So findet man in den religiösen Kämpfen und Zänkereien, bei den Theologen und Satirikern den wahren Sinn des XVI. Jahrhunderts wieder; so stellt sich uns in der französischen Literatur des XVII. Jahrhunderts, in ihren Moralisten, ihren verständigen Philosophen, ihren schüchternen aber vortrefflichen Dichtern das treueste Bild einer besonnenen und gebildeten Gesellschaft dar, deren Lebenssaft zu versiechen beginnt, die nicht mehr den feurigen Aufschwung der Jugend kennt, aber auch nie ganz unter ein gewisses Niveau herabsinkt und deren feiner Geschmack alle ihre Werke kennzeichnet.

Jede Epoche scheint demnach ihre bestimmte Mission zu haben, welche sich in einigen Namen resumirt; aber die großen Männer, die Heroen der Jahrhunderte der Schöpfung und Erneuerung haben, was noch mehr ist, das Eigenthümliche, daß ihre Thätigkeit sich nicht auf einen einzelnen Gegenstand beschränkt, sondern daß sie in weiter Umarmung das ganze Universum der Dinge, welche ihre Zeit beschäftigen, umfassen. Die Natur, deren Hilfsmittel endlos sind, vereinzelt, so zu sagen, gewisse Völker, gewisse Epochen und stellt ihnen eine bestimmte Aufgabe: sie sammelt sodann ihre Kräfte in einer kleinen Zahl auserwählter Männer und überhäuft sie mit solchen Gaben, daß ihre Kräfte weit über den Gegenstand hinaus sich ergießen, mit welchen sie sich besonders beschäftigt haben. Dieser doppelte Charakter eines bestimmten Zeitalters und der Universalität seiner berühmtesten Repräsentanten trat niemals so scharf hervor als zur Zeit der italienischen Renaissance. Sie ist vor Allem Künstlerin: nicht in Macchiavel oder in Julius II., wohl aber in ihren Malern, Dichtern und Bildhauern ist sie Fleisch geworden. Bei Dante, Michelangelo, Leonardo da Vinci muß man nach der Bedeutung dieser Geschichtsperiode sich erkundigen, und wer sie studirt, wird nicht allein in die Kunst der Renaissance, sondern in den Geist der ganzen Epoche eindringen.

In diesen jugendlichen Jahrhunderten haben die Charaktere weder etwas Stumpfes noch Weichliches. Eine überquellende Lebenskraft giebt den Physiognomien ein Ansehen, welches ihnen in andern Zeiten abgeht. Es ist zugleich der Mensch, welcher sich in diesen Malern, Dichtern, Bildhauern offenbart, die, weit entfernt in ihrer Kunst sich zu isoliren und durch diese Isolirung ihr Wesen zu beeinträchtigen, mit und unter ihren Zeitgenossen

lebten, deren Gedanken und Leidenschaften theilten und durch diese Berührung mit der Wirklichkeit jene kräftigen Züge des Charakters und des Geistes gewannen, welche den Typus menschlicher Größe bilden. Michelangelo bestrebte sich die unzugänglichsten Spitzen zu erklimmen; er bestand hartnäckig einen vergeblichen Kampf, ohne je sein Ziel zu erreichen, jedes seiner Meisterwerke bezeichnet eine seiner Niederlagen. Leonardo da Vinci, begabt mit den verschiedenartigsten Eigenschaften, mit einer unersättlichen Wißbegier, mit einem feinen Schönheitsgefühl, geistreich, anmuthig, von herkulischer Stärke, einer der liebenswürdigsten Männer seiner Zeit, wird nur das Mögliche versuchen und sein Ziel erreichen. Ohne sich mit quälenden und vielleicht unlöslichen Aufgaben zu beschäftigen, ohne nach den höchsten Werken zu streben, welche nur aus der Verschmelzung eines großen Herzens mit einem großen Geiste hervorgehen, wird er sich, freilich ohne Leidenschaft, jeder geistigen Aufgabe hingeben, lange genug bei ihr weilend, um ihr einen unauslöschlichen Stempel aufzudrücken, sie wieder verlassend, sobald er ihrer müde wird: ein erhabener Wollüstling, der nur an den edelsten Beschäftigungen des Geistes Vergnügen findet, dessen Werken aber jene moralische Kraft, jenes tiefe Interesse abgeht, welches die eines Raffael, eines Michelangelo so hoch stellt.



Fig. 15. Christus und Thomas, nach Verrocchio.

In der Mitte des XV. Jahrhunderts bot Toscana ein Schauspiel dar wie es die Welt seit der Zeit des Perikles nicht wieder gesehen hatte. Die bildende Kunst war auf der Stufe der Vollkommenheit angelangt, welche dem Genie gestattete, ihr eine bestimmte Form zu geben. Ein Mittel nach dem andern war aufgefunden, um neuen Gedanken Ausdruck zu geben. Giotto war nicht dabei stehen geblieben, mit den byzantinischen Ueberlieferungen zu brechen und die hieratischen Typen der kirchlichen Malerei umzuwandeln. Indem er die conventionellen Formen verließ, um sich der Natur zu nähern, gab er seinen Figuren mehr Schönheit und zu gleicher Zeit eine größere Realität, seinen Compositionen aber jenen dramatischen Charakter, welcher seiner kraftvollen und dabei doch so anmuthigen Kunstweise eigen ist. Die Malerei den Regeln der Linear-Perspective unterwerfend, hatte Paolo Ucello die Hilfsmittel verzehnfacht und ihr gestattet die Pläne zu verdoppeln, Beiwerk und Episoden anzubringen und sich bei der Modellirung und Verkürzung auf bestimmte wissenschaftliche Regeln zu stützen. Durch Bestimmtheit, Größe und Eleganz der Zeichnung, welche sich mit der Kraft des Colorits verschmolz, durch Anwendung des Helldunkels, durch Geschmack in der Anordnung vervollständigten Maso-

lino und besonders Masaccio die Summe der Mittel, ohne welche es nicht möglich ist, den erhabensten Ideen eine bestimmte Form oder einen erschöpfenden Ausdruck zu geben. Endlich hatten die Gebrüder van Eyck, Domenico Veneziano und Andrea Castagno das Verfahren in der Oelmalerei vervollkommnet, ein Fortschritt, welchen Giovanni Bellini sich sofort aneignete. Die neue Technik erlaubte den Tönen mehr Transparenz und Lebhaftigkeit zu geben, und in Folge dessen mehr Relief den Formen, wie sie denn auch die Retouchen erleichterte, welche die Freskomalerei nicht zuließ. Die Pisano, Ghiberti, Donatello führten die Sculptur auf derselben Etappenstraße zu denselben Resultaten. Brunellesco baute den Dom von Santa Maria del Fiore und Bramante begann seine Paläste und Kirchen aufzuführen, welche die vollkommensten Muster der bewundernswerthen Baukunst der Renaissance geblieben sind, in denen ein feiner und reiner Geschmack mit eben so viel Kraft und Größe sich vereint.

Leonardo da Vinci hatte das unschätzbare Glück gerade in dem Augenblick in das Leben zu treten, wo er seine außerordentlichen Fähigkeiten am besten entwickeln konnte. Er wurde im Schlosse Vinci, bei Empoli, im Valdarno, in dem Jahre 1452 geboren, nicht 1445, wie die meisten seiner Biographen sagen. Er war der natürliche Sohn eines Notars der Regierung von Florenz, Ser Piero, und einer gewissen Catarina, von welcher die Geschichte nichts weiter erzählt. Obgleich Ser Piero drei rechtmäßige Frauen gehabt hat, nahm er doch den jungen Leonardo zu sich und gab ihm, wie es scheint, eine sehr sorgfältige Erziehung, man glaubt sogar, daß er ihn für legitim erklärte*). Das Kind zeigte früh schon die seltensten Anlagen, aber auch jene Unbeständigkeit, jene Wankelmüthigkeit, welche ihn während seines ganzen Lebens von einem Studium zum andern unstät übergehen ließ. Kaum hatte er etliche Monate Arithmetik getrieben, als er seinen Lehrer durch Zweifel und Fragen in Verlegenheit brachte. Sehr jung noch, war er schon guter Musiker und begleitete die Verse, die er sang und selbst gedichtet hatte, mit der Laute; aber zugleich zog es ihn zur

---

*) Carlo Amoretti, Memorie storiche su la vita, gli studj e le opere di Lionardo da Vinci, Milano, 1804 p. 5, 8, 9, und Gaye, Carteggio I. p. 123, 124 und II. p. 97 — Mariette, in seinem Brief an den Grafen Caylus, läßt Leonardo im Jahre 1443 geboren sein, Pagave im Jahre 1444; Vasari scheint 1445 anzunehmen; d'Argenville 1455. P. Dei stellte endlich das Geburtsjahr 1452 fest, nach dem Stammbaum der Familie Vinci, den er im Jahre 1771 in seinem Elogj publicirte. — Siehe auch Gaye, Carteggio I, p. 223, 224.

bildenden Kunst: „eine Beschäftigung, wie Vasari sagt, die mehr als jede andere nach seinem Sinne war."

Ser Piero, überrascht von den ungewöhnlichen Anlagen seines Sohnes, nahm eines Tages einige seiner Zeichnungen und trug sie zu dem ihm befreundeten Andrea Verrocchio, um diesen über seine Meinung zu befragen. Verrocchio erkannte sogleich das aufblühende Talent des jungen Mannes, er rieth dem Vater ihn der Malerei zu widmen und erklärte sich bereit ihn in seine Werkstatt aufzunehmen. Von allen Künstlern, welche damals den Ruhm der florentinischen Schule ausmachten, hatte keiner soviel Geschmack, Geschicklichkeit und natürliches Talent, um den Geist des jungen Leonardo gefangen zu nehmen, als Verrocchio. Der Zufall gab ihm so zum ersten Führer den Mann, welchen er jedenfalls selbst gewählt haben würde, und man hat mit Recht bemerkt, daß „die natürlichen Neigungen des Schülers durch das Beispiel des Meisters eher ermuthigt als niedergedrückt wurden." Verrocchio liebte leidenschaftlich die Musik und die Pferde; sein erfinderischer Geist kam nie zur Ruhe. Er war einer der Ersten, welche den Gyps zum Abformen benutzten. Er hatte sich in seiner Jugend viel mit Mathematik beschäftigt, ebenso wie mit der Anwendung der Geometrie und der Linear-Perspective. In der Kunst hatte er mit kleinen Goldschmiedsarbeiten für den kirchlichen Gebrauch begonnen, mit Agraffen für Chorröcke, mit ciselirten Kelchen und heiligen Geräthen, an denen seine Zeitgenossen die Zierlichkeit rühmen und die leider verloren gegangen sind. Das Fest des Herodes am Silberaltar des Florentiner Baptisteriums ist hinreichend, um von der Feinheit und Anmuth seines Talentes eine Idee zu geben. Er zeichnete wundervoll, und Vasari spricht mit Begeisterung „von einigen Frauenköpfen, welche er in seiner Sammlung aufbewahrte und deren Kopfputz von solcher Grazie und Schönheit war, daß sie Leonardo da Vinci immer nachahmte." Von der Goldschmiedekunst war er zur Bildhauerkunst übergegangen, und obgleich sein David in den Uffizien, seine Gruppe des Thomas und Christus an Or San Michele (s. S. 150), das Kind mit dem Delphin im Hofe des Palazzo vecchio weit hinter den Arbeiten seiner unmittelbaren Vorgänger, Ghiberti und Donatello, zurückbleiben, so kann man doch den genannten Statuen ein Verdienst nicht absprechen, das um so größer erscheint, je mehr man von denen seiner berühmten Rivalen absieht. Später beschäftigte er sich mit der Malerei und schuf die Kartons zu einigen großen Historienbildern, an deren Beendigung ihn jedoch die Unbeständigkeit seines Geistes verhinderte. Seine Laufbahn beschloß er mit dem

bewunderungswürdigen Denkmal des Bartolommeo Colleoni zu Venedig, welches ihn den ersten Künstlern seiner Zeit anreihen würde, wenn es erwiesen, daß er der alleinige Schöpfer desselben wäre *).

Während Leonardo unter der Leitung Verrocchio's arbeitete, malte er den berühmten Rundschild, das erste seiner Werke, dessen die Geschichte Erwähnung thut, und in welchem er schon in hohem Grade, wenn man der von Vasari hinterlassenen Beschreibung dieser Malerei glauben darf, die beiden Charakterzüge seines Geistes offenbarte, die wissenschaftliche Vertiefung, das peinliche Studium der Naturgegenstände und die Umbildung dieser Gegenstände in ein von der Phantasie beseeltes Kunstwerk. Ein Bauer, Nachbar des Ser Piero, welchen dieser oft bei der Jagd und beim Fischfang verwendet hatte, wollte sich aus einem großen, aus einem Feigenbaum geschnittenen Brett eine Art Schild machen lassen und bat den Ser Piero es ihm in Florenz bemalen zu lassen. Letzterer trug dasselbe zu seinem Sohne, welcher es am Feuer in die rechte Form brachte und, nachdem er es mit einer Lage Weiß überstrichen und in seiner Weise präparirt, etwas Fürchterliches, ein der Medusa der Alten vergleichliches Schreckbild darauf darzustellen beschloß. Er sammelte in einem Zimmer, das er allein nur betrat, die widerlichsten Thiere, die er nur auffinden konnte, Heuschrecken, Fledermäuse, Schlangen, Eidechsen, und dem Gestank, den diese Thiere verbreiteten, trotzend, ließ er nicht eher von der Arbeit ab, als bis er ein scheußliches Ungeheuer, welches aus einer finstern Höhle heraustrat, vollendet hatte; alsdann ließ er seinen Vater kommen. Er hatte seine Arbeit auf eine Staffelei in das beste Licht gestellt. Ser Piero, welcher vergessen hatte, weshalb er gerufen war, und der sich nicht überzeugen konnte, daß das, was er sah, ein Gemälde sei, machte einen Satz, um eilig zu entfliehen. Leonardo hielt ihn aber zurück und sagte: „Mein Vater, dies Werk bringt die Wirkung hervor, die ich davon erwartete. Nimm es daher mit." Ser Piero lobte warm die Arbeit des Leonardo, nahm den Rundschild mit und beeilte sich bei einem Händler einen anderen zu kaufen, auf welchem ein von einem Pfeil durchbohrtes Herz gemalt war, und diesen gab er dem Bauer; als ein kluger Mann verkaufte er das Werk seines Sohnes für 100 Ducaten an Florentiner Kaufleute, welche es nach Mailand brachten, wo der Herzog es ihnen mit 300 bezahlte. — Die Fortschritte

[*) Siehe darüber H. Grimm's Künstler u. Kunstwerke, V, VI 1865. p. 124—132.]

des Leonardo scheinen sehr rasche gewesen zu sein, denn wir wissen, daß er seinem Lehrer bei den wichtigsten Arbeiten half und daß seine frühzeitige Ueberlegenheit selbst die Eifersucht des mißtrauischen Goldschmiedes rege machte. Als Andrea den Leonardo beauftragt hatte, einen Engel in der Taufe Christi zu malen, die er für die Mönche von Vallombrosa ausführte, und welche sich heute in der Akademie der Künste zu Florenz befindet, soll er so außer sich gewesen sein, von seinem Schüler sich übertroffen zu sehen, daß er von da ab und für immer der Malerei entsagte. Was auch immer Wahres an dieser Anekdote sein mag, die vielleicht ebenso ungegründet ist als jene, welche den Francia aus Verzweiflung sterben läßt, als er die heilige Cäcilie Raffaels sieht, so kann man doch annehmen, daß, gegen 1472, Leonardo, zwanzig Jahr alt, die Werkstatt Verrocchio's verlassen hatte und, auf seine eigenen Kräfte gestützt, auf eigene Rechnung die Kunst ausübte, welche er so verherrlichen sollte.

Vasari, trocken, ungenau und mißgelaunt auf den paar Seiten, welche er dem Leonardo gewidmet, hat uns über die zehn oder zwölf Jahre, die der Maler der Mona Lisa in Florenz verlebte, nur sehr unzureichende Kunde hinterlassen. Lomazzo ist ebensowenig genau. Uebrigens ist dieser Mangel an chronologischen Documenten bei Leonardo gerade von weniger Wichtigkeit. Die Laune, welche alle seine Handlungen beherrschte, leitete auch seine Studien, und wahrscheinlich würde es selbst mit mehr Documenten schwierig sein, Einheit in seinem Leben zu finden, ebenso wie in seinem Talente die normale, so zu sagen logische Entwicklung, welche so lebendig bei Michelangelo und noch mehr bei Raffael sich bekundet. Dieser wunderbare Mann, in welchem der Gelehrte vielleicht noch den Künstler überwog, bereitete sich, während seines Aufenthaltes zu Florenz, auf das Studium der Mechanik, Hydraulik, Optik, Geologie vor, Studien, welche er nie wieder aufgab, und in welchen er der Vorläufer und selbst Nebenbuhler eines Baco, Laplace, Cuvier werden sollte. Sehr jung noch, entwarf er, nach Vasari, Pläne zu Gebäuden, Mühlen und Maschinen, welche durch Wasserkraft getrieben wurden. Er war es, der zuerst den Vorschlag machte, den Arno von Pisa bis nach Florenz zu canalisiren. Durch eine Menge Modelle und Zeichnungen legte er dar, wie man einen Berg abtragen oder mittelst eines Bergdurchstiches zwei Ebenen verbinden könne, wie man mittelst eines Hebebaums, Schrauben und Drehwinden ungeheure Gewichte ziehen und aufheben und wie man durch Pumpen einen Hafen leicht reinigen und einen besseren Wasserstand herbeiführen könne. Unter

seinen Maschinenzeichnungen befand sich der merkwürdige Plan, mit dessen Hilfe er einstens einigen angesehenen tonangebenden Florentiner Bürgern bewies, daß er ihren Tempel von San Giovanni emporheben und durch Stufen erhöhen könne, ohne ihn umzuwerfen. Indessen hatten auch die schönen Künste ein gut Theil an seinen Studien. „Er zeichnete viel nach der Natur und modellirte in Thon Figuren, welche er mit weichen Lappen bekleidete und dann wieder mit Thon überzog.“ Man weiß, daß er sich zu den Figuren, welche er malen wollte, plastische Entwürfe machte, um an ihnen das Relief in seinen feinsten Details zu studiren. Auch seine Kenntniß des Helldunkels und der Abstimmung der Töne ohne die Form zu beeinträchtigen, war schon eine außerordentliche; so viel man jedoch aus den paar Arbeiten, welche aus seiner Jugend auf uns gekommen sind, erkennen kann, war sein Hauptziel die treue, wenn man so sagen darf, wörtliche Wiedergabe der Natur, und erst später als vollendeter Künstler begann er mit seltener Scharfsichtigkeit die Wirkungen der Leidenschaften und Bewegungen der Seele auf die Form und den Gesichtsausdruck zu studiren und darzustellen. Von allen den Werken, die Leonardo unbestreitbar während seines ersten Aufenthaltes in Florenz geschaffen hat, sind nur drei auf uns gekommen: der Engel in der Taufe Christi von Verrocchio, in der Akademie zu Florenz, das Medusenhaupt und die Anbetung der Könige in der Galerie der Uffizien. Vor einigen Jahren glaubte man die andere Figur des Engels, von der Vasari spricht, wiedergefunden zu haben; der Engel legt die eine Hand auf die Brust, während die andere nach vorn erhoben ist, so daß sie dem Maler zu einer bewundernswerthen Verkürzung Gelegenheit gab; doch scheint mir die Echtheit des Bildes nicht vollkommen bestätigt. Was die anderen Werke anlangt, welche die Biographen anführen (Neptun von Meerpferden gezogen, das er für Antonio Segni schuf; der große Karton Adam und Eva, wo alle Details der Landschaft, die Blumen und Thiere mit der minutiösesten Bestimmtheit behandelt waren; die wunderbaren Porträts in Kohle von Amerigo Vespucci und dem Zigeunerchef Scaramuccia) so scheinen sie alle unwiderruflich verloren. Dasselbe ist der Fall mit der Madonna, welche dem Papst Clemens VII. gehörte und die d'Argenville*) noch in der Mitte

*) D'Argenville, Abrégé de la vie etc., Paris 1762 I. p. 118. Sollte es das Gemälde sein, welches sich vor einigen Jahren bei dem Prinzen Borghese befand? (Amoretti p. 160; Vasari VII. p. 17.)

des XVIII. Jahrhunderts im Vatican sah. Die Nachbildung der Wirklichkeit war hier bis auf die Spitze getrieben, und Vasari verfehlt nicht zu bemerken, daß in diesem Bilde eine Wassercaraffe mit voll Thautropfen bedeckter Blumen sich befinde, welche eine Frische hätten, als wären sie eben erst in der Natur gepflückt worden. Minutiöses Studium der Formen, vollkommenste Ausführung der kleinsten Einzelheiten, Genauigkeit, welche zuweilen bis zur Spielerei geht, so lautet, fast ohne Ausnahme, das Urtheil über Leonardo in dieser Epoche. Ich will mich nicht bei der Engelsfigur, welche ihm in Verrocchio's Taufe Christi zugetheilt wird, aufhalten; sie ist jedenfalls besser als die übrigen Theile dieser Darstellung. Der Kopf ist sehr schön, die Zeichnung ist im Ganzen groß und zugleich bestimmt, aber die Erfindung gehört wahrscheinlich dem Verrocchio an und Leonardo hat nur den Gedanken seines Meisters entwickelt und verbessert. In dem Medusenhaupte der Uffizien ist im Gegentheil Alles von ihm, und sein Naturalismus, sowie seine frühreife Praxis geben sich auf's deutlichste kund. Dieses vortrefflich erhaltene Gemälde hat das Schicksal fast aller Werke Leonardo's getheilt: man hat seine Echtheit bestritten. Indem man sich auf das Uninteressante des Kopftypus und den relativen Werth der Malerei in diesem Theile der Composition beruft, nimmt man an, daß wir darin nur eine im XVII. Jahrhundert ausgeführte Copie des Originals, welches jetzt verloren gegangen, besäßen; doch hat dieses durch sein Datum so wichtige Werk die beiden einzigen Beweise für sich, welche bezüglich der Echtheit in Betracht kommen können, die Geschichte und die Augenscheinlichkeit. Es befand sich zur Zeit des Vasari in der Sammlung des Herzogs Cosimo von Medici. Es ist aber nicht wahrscheinlich, daß die Zeitgenossen Leonardo's eine Copie für das Original nahmen; letzteres scheint Florenz und die Sammlung, der es noch jetzt angehört, niemals verlassen zu haben. Was sodann die Ansicht betrifft, daß die grünen Schlangen, welche der Medusa als Kopfputz dienen, nicht von der Hand Leonardo's seien, so könnte sie sich nur auf die Annahme stützen, daß es einen bisher unbekannten Maler jener Zeit gegeben habe, der noch geschickter als der junge Florentiner Meister war. Die Ausführung dieser verknüpften und sich ineinander schlingende Nattern bot fast unübersteigliche Schwierigkeiten, und vom Gesichtspunkte des Kunststückes und der besiegten Schwierigkeit glaube ich nicht, daß Leonardo in einigen Partien dieser Arbeit jemals übertroffen worden ist, einem Wunder, nicht allein der Geduld und der Sorgfalt, sondern auch der vollendeten Kenntniß der so schweren Kunst

die Form in der Bewegung darzustellen, ohne an ihr Präcision und Schönheit vermissen zu lassen.

Ungeachtet des Mangels aller Urkunden ist anzunehmen, daß das unter der Bezeichnung „la vierge aux rochers“ bekannte Madonnenbild im Louvre, gegen Ende des ersten Aufenthalts zu Florenz ausgeführt worden ist. Der Styl, die Kopftypen, die Derbheit gestatten nicht, dasselbe einer andern Epoche zuzutheilen. Diese Arbeit, welche sehr nachgedunkelt und deren Composition bizarr ist, gehört durchaus nicht zu den besten Inspirationen Leonardo's, insbesondere sind die Kindergestalten den weniger guten beizuzählen, die er gemalt hat. Die Echtheit des Werkes ist bestritten worden. Man hat darin nur eine Wiederholung des schönen Exemplares sehen wollen, welches der Herzog von Suffolk besitzt. Ich kann diese Meinung nicht theilen. Die Vierge aux rochers gehörte Franz I., und es ist nicht wahrscheinlich, daß man bei Lebzeiten oder bald nach dem Tode des Malers sich eine falsche Bezeichnung erlaubte. Zudem ist eine Präcision und Feinheit der Zeichnung, eine Kraft der Modellirung nicht zu verkennen, welche die Hand eines Meisters verrathen. Endlich kann der weniger wohlthuende Eindruck der Malerei nicht als Beweis gegen die Echtheit dieser Arbeit gelten, denn man weiß, daß die unbestreitbarsten Werke Leonardo's weit hinter dem brillanten Colorit und der leichten und einschmeichelnden Ausführung der Gemälde seiner besten Schüler zurückblieben, ein Umstand, dem man auch größtentheils die Confusion verdankt, welche ihm eine große Anzahl bloßer Schulbilder zuschreibt.*) (Blatt IV).

Der Entwurf zu der Anbetung der Könige in der Galerie der Uffizien ist, nach dem Mailänder Abendmahl und dem Karton der Anghiarischlacht die umfangreichste Composition Leonardos. Einige der wichtigsten Theile dieser großen Arbeit sind nur mit der Feder gezeichnet. Das Ganze ist mit jener Erdpechfarbe präparirt, welche die meisten Gemälde Leonardo's so schwarz und für das Publikum so wenig zusagend gemacht hat; die Künstler jedoch finden darin eine reiche Quelle des Studiums

*) Es existiren verschiedene Studien und Zeichnungen zu diesem Gemälde, — eine Grisaille des Madonnenkopfes bei M. Holford, — der Kopf der Madonna und ein Kinderkopf bei dem Herzog von Devonshire, zu Chatworth. (Waagen, Treasures of Art in Great Britain III. p. 353.) — Der Herzog Melzi, zu Mailand, besaß zwei schöne Engel, welche zu den Seiten des Exemplares des Herzogs von Suffolk sich befanden, als dieses Gemälde noch in einer Kapelle der Franciskanerkirche zu Mailand aufbewahrt wurde.

und der Anregung, eine Art von Offenbarung der Methode, welche der geschickteste der Maler befolgte, wie des Verfahrens, welches er anwendete, um zu einer Leistung zu gelangen, die niemals übertroffen worden ist. Dieses Gemälde ist sicher viel jünger als der Kopf der Medusa, von welchem ich gesprochen habe. Der Styl hat weder das Großartige, noch den besondern, in andern Malereien so kenntlichen Charakter des Leonardo; indessen, die Anordnung der Gruppen, die weise Vertheilung des Helldunkels, deuten auf den Meister hin, dazu kommt in den Frauenköpfen die Abwesenheit jenes Familienzuges, jener Gleichförmigkeit eines einzigen Typus hinzu, den er, wie man meint, der mailändischen Race entlehnt und erst später angenommen hat, um diese sehr beachtenswerthe Arbeit auf seinen ersten Aufenthalt zu Florenz zurückzuführen.

Mit der Anbetung der Könige schließt die Reihe von Werken, welche Leonardo da Vinci während der ersten zehn oder zwölf Jahre seiner Künstlerlaufbahn beschäftigten. Ohne genau das Datum angeben zu können, glaubt man, daß er während dieser Periode einen kurzen Aufenthalt in Rom genommen, wo er in der Kirche San Onofrio die schöne Freske, die Jungfrau mit dem Kind und dem Donator darstellend, ausgeführt habe; der Styl derselben läßt keine andere Periode annehmen*). Er widmete seine Zeit bald den ernstesten Studien, bald Zerstreuungen aller Art, und es ist nicht wahrscheinlich, daß er ganz unschuldig an den Späßen zweifelhaften Geschmacks war, an welche Vasari zu erinnern sich gefällt. Seine Wißbegier war unersättlich, jede Beobachtung, die sich darbot, benutzte er. Er besuchte die Märkte und Schänken, begleitete die Verbrecher zum Richtplatz oder versammelte Bauern um sich, welchen er übermäßig zu trinken gab. Er erzählte ihnen alsdann die lächerlichsten Geschichten und benutzte ihre Trunkenheit, um ihre Geberden und Grimassen aufzuzeichnen**). Daher stammen die vielen ausdrucksvollen Köpfe und die Karikaturen, die zum größten Theile öfters gestochen worden sind; während die einen eine tiefe Kenntniß des menschlichen Herzens bekunden und ein

*) Es könnte indessen doch sein, daß diese Freske bei einem späteren Aufenthalte Leonardo's in Rom, um 1505, ausgeführt worden wäre. (Gaye, Carteggio II, p. 89.) Pinturicchio, der Freund und Mitarbeiter Perugino's, stand in engem Verkehr mit Leonardo und malte damals die Apsis von S. Onofrio. Der Einfluß Pinturicchio's würde die Eigenthümlichkeiten im Style dieser Arbeit erklären.

**) Lomazzo, Trattato dell' Arte della pittura, lib. II.

wirkliches Interesse haben, sind die anderen nur groteske Figuren. Die Kunst beschäftigte Leonardo während dieser Jahre seiner ersten Jugend nicht allein; seine reiche Natur erlaubte ihm, Anstrengungen und Vergnügungen aller Art zu trotzen. Von ungewöhnlicher Schönheit und Körperstärke, Poet, guter Musiker, geschickt in allen Leibesübungen, war er in der unter den ersten Medicis so glänzenden florentinischen Gesellschaft ein gesuchter Mann. Seine sympathische, humane und gesellige Natur gefiel Allen; sein Geist, sein Humor seine Freigebigkeit lebten in Florenz so in der Erinnerung fort, daß Vasari, obgleich er ihm nie vergessen konnte, daß er sich zum Nebenbuhler Michelangelo's aufwarf, von ihm also sagte: „Alle Herzen fühlten sich zu ihm hingezogen, so angenehm war er in der Unterhaltung, und obgleich er fast nichts besaß und wenig arbeitete, hielt er sich doch immer Diener und Pferde, an welchen letzteren er großes Ergötzen fand; mehr noch vergnügte er sich an anderen Thieren und behandelte sie mit großer Liebe und Geduld. Oft, wenn er an Orten vorüberkam, wo Vögel verkauft wurden, nahm er sie aus ihrem Käfig, zahlte den geforderten Preis und ließ sie davon fliegen, um ihnen die verlorene Freiheit wiederzugeben".

Trotz seiner liebenswürdigen Persönlichkeit und einer Begabung, von der er schon so viel Beweise gegeben hatte, scheint es doch nicht, daß Lorenzo der Prächtige daran gedacht habe ihn zu fesseln. Sein Plan der Canalisation des Arno war verworfen worden, und es ist wohl möglich, daß das vergnügungslustige Leben, das er führte, die Mannigfaltigkeit seiner Studien, die Unbeständigkeit seines Charakters, die Gleichgültigkeit in politischen und religiösen Dingen, welche damals die Gemüther beschäftigten, seine Landsleute verhinderten, sein Genie nach Gebühr zu schätzen. Unterdessen faßte er den Entschluß, sein Glück außerhalb des Vaterlandes zu suchen und durch das Entgegenkommen Lodovico's, genannt il Moro, ermuthigt, welcher zum Andenken seines Vaters ein Monument zu errichten beabsichtigte, ging er nach Mailand.

Es war nicht im Jahre 1494, wie Vasari meint, als Leonardo Florenz verließ, um sich nach Oberitalien zu begeben. Ziemlich bestimmte Andeutungen, welche sich in seinen Schriften finden, stellen fest, daß er im Jahre 1483 und vielleicht schon von 1480 an in Mailand war. In dieser Epoche oder ein wenig früher schrieb er an Lodovico il Moro

den merkwürdigen, in der Ambrosiana*) aufbewahrten Brief, welcher von Amoretti **) veröffentlicht worden ist. Dieser Brief ist grade kein Muster von Bescheidenheit, und in diesem Punkte scheint Leonardo die Meinung der Alten getheilt zu haben, welche diese Tugend für ein Laster hielten; doch giebt dies trockene Verzeichniß eine überraschende Idee von den Studien und Forschungen, welche dieser junge Mann von zwanzig bis dreißig Jahren, außer seinen künstlerischen Arbeiten und trotz seiner geselligen Zerstreuungen, anzustellen Gelegenheit gefunden hatte:

„Mein gnädigster Herr, indem ich gegenwärtig zur Genüge die Proben aller derer gesehen und betrachtet habe, welche sich für Meister und Verfertiger von kriegerischen Instrumenten ausgeben und sich durchaus nicht vom gemeinen Gebrauche entfernen: so werde ich mich bemühen — ohne die Verdienste Anderer zu beeinträchtigen — Ew. Durchlaucht mich verständlich zu machen und meine Geheimnisse zu eröffnen. Und indem ich letztere zu Dero beliebiger Verfügung für gelegene Zeit darbiete, so hoffe ich auf einen günstigen Erfolg in den sämmtlichen Dingen, welche in Folgendem kurz aufgeführt sind.

1) „Ich verstehe sehr leichte Brücken anzufertigen, welche auf's bequemste zu transportiren sind und mit deren Hilfe man die Feinde verfolgen, so wie sich ihrer Verfolgung entziehen kann. Ich construire andere, welche sicher durch Feuer und Kampf nicht anzugreifen sind und leicht und bequem geschlagen und abgetragen werden können. Auch habe ich ein Mittel, um die der Feinde zu verbrennen und zu zerstören.

2) „Ich weiß bei der Belagerung eines Ortes das Wasser aus den Gräben zu leiten, alle Arten Brücken von Leitern und anderen Instrumenten anzufertigen, welche zu besagter Expedition gehören.

3) „Item, wenn man wegen der Höhe der Wälle oder der Festigkeit des Ortes und seiner Lage bei dessen Belagerung keinen Gebrauch von den Bombarden machen könnte: so verstehe ich eine jede Schanze und Befestigung zu zerstören, sofern sie nicht auf Felsengrund steht.

4) „Noch weiß ich eine Art von Bombarden, die leicht zu transportiren sind und mit denen man kleine Ungewitter (minuti di tempesta) schleudern kann. Und mit dem daraus entstandenen Rauche verursachen

---

*) Manuscript, N (Codex Atlantico) fol. 382.

**) Amoretti, Memorie, p. 20—24.



Die Madonna in der Felsgrotte. Nach Leonardo.

sie den Feinden großes Entsetzen, zu dessen Beschädigung und großer Verwirrung.

5) „Ebenso weiß ich unter der Erde Höhlen und enge, gewundene Gänge anzulegen, die ohne Geräusch gemacht werden können, und mit denen man zu einem bestimmten Ziele gelangen kann, wenn man auch unter Gräben oder auch unter einem Flusse hinweg durchpassiren müßte.

5) „Auch mache ich sichere und unverletzliche bedeckte Wagen, welche, mit ihrem Geschütz unter die Feinde gerathend, auch die allergrößten Heeresmassen zum Weichen bringen können, auch kann hinterher das Fußvolk ganz sicher und ohne irgend ein Hinterniß nachfolgen.

7) „Item, wenn es nöthig ist, mache ich Bombarden, Mörser und Feldgeschütz, Passavolante genannt, von sehr schöner und zweckmäßiger Form und gar nicht im gemeinen Gebrauch bekannt.

8) „Wo die Thätigkeit der Bombarden nicht angewendet werden kann, werde ich Steinwurfmaschinen zusammensetzen, sowie Schleudern, Ballisten und andere Instrumente von wunderbarer Wirkung und ganz außergewöhnlicher Art; mit einem Worte, je nach der Verschiedenheit der Fälle werde ich verschiedene Angriffswaffen machen.

9) „Und bei vorkommenden Fällen weiß ich zum Gebrauch auf dem Meere viele Instrumente, die zum Angriff wie zur Vertheidigung sehr geeignet sind, und Schiffe, die der Gewalt jeder, auch der größten Bombarde Widerstand leisten können, so wie auch Staub und Rauch hervorzubringen geeignet sind.

10) „Zur Friedenszeit glaube ich vollkommen, im Vergleich mit jedem andern, in der Architektur, in der Errichtung von öffentlichen und Privatgebäuden, in der Leitung des Wassers von einem Orte zum andern, Genüge zu leisten.

11) „Item, verstehe ich alle Arten von Arbeiten der Sculptur in Thon, in Marmor und Bronze. Item auch Malerei, so daß man Vergleichungen mit einem jeden Andern anstellen möge, und sei er, wer er wolle.

„Noch werde ich auf die Reiterstatue meine Arbeit verwenden können, welche ein unsterblicher Ruhm und ewiges Ehrendenkmal des gesegneten Andenkens Eures Herren Vaters und des berühmten Hauses Sforza sein wird.

„Und wenn unter den angeführten Dingen einige als unmöglich in der Ausführung erscheinen sollten, so mache ich mich verbindlich den

Beleg zu liefern, in Eurem Park oder an einem andern Orte, wie es gefallen wird Ew. Excellenz, der ich mich ergebenst empfehle."

Die Anerbietungen Leonardo's wurden angenommen, und Vasari hat uns die merkwürdige Erzählung seiner ersten Zusammenkunft mit Lodovico Moro aufbewahrt. „Leonardo, dem ein großer Ruf vorausging, kam nach Mailand und wurde dem Herzog Lodovico Sforza, dem Nachfolger des Giovan Galeazzo, vorgestellt. Der Herzog fand großes Vergnügen am Lautenspiel; Leonardo kam zu ihm mit einem Instrumente, das er sich selbst verfertigt hatte. Diese Laute, beinahe ganz aus Silber, hatte die Form eines Pferdekopfes, eine seltsame und neue Gestalt, berechnet dem Klang mehr Stärke und Wohllaut zu geben. Bei dieser Gelegenheit übertraf er alle Musiker, welche eingeladen waren, um sich hören zu lassen, und ebenso wurde er weiterhin für den besten seiner Zeit unter denen erklärt, die in Versen improvisirten. Der Herzog war, nachdem er ihn gehört hatte, so entzückt von seinen Talenten, daß er ihn mit Lobeserhebungen und Schmeicheleien überhäufte. Er bestellte sofort ein Altarbild bei ihm, eine Geburt des Herrn, die, nachdem das Bild vollendet war, als Geschenk von dem Herzog an den Kaiser gesandt wurde."

Die Gönnerschaft des kleinmüthigen, wollüstigen und verschwenderischen Lodovico gewährte Alles, was Leonardo verlangte, und die sechzehn oder achtzehn Jahre seines Mailänder Aufenthalts waren die glücklichsten und fruchtbarsten seines Lebens. Der Prunk eines glänzenden Hofes sagte seiner Vergnügungssucht zu. Weniger wählerisch als Michelangelo in gleichem Falle gewesen wäre, gab sich sein Pinsel mehr denn einmal dazu her, den ausschweifenden Phantasien seines Herrn zu dienen. Er ordnete Feste an, deren Hauptschmuck er selbst war, und die Vermählung des Giovan Galeazzo mit Isabella von Neapel, die des Herzogs selbst mit Beatrice von Este boten Gelegenheit, alle Hilfsquellen seines erfinderischen Geistes zu entfalten. Diese Zerstreuungen hielten ihn jedoch weder von seinen Studien noch von Arbeiten anderer Art ab, mit denen ihn Lodovico beauftragt hatte.

Seine erste Sorge scheint gewesen zu sein, einige Schüler um sich zu sammeln und jene Mailänder Akademie zu reorganisiren, über deren Wesen wir so wenig unterrichtet sind. Er hat sie geschaffen oder wenigstens vollständig neu organisirt: sie trug seinen Namen, wie einige Aeußerungen Vasari's und ein Siegel mit der Inschrift: „Leonardi Vinci Academia" beweisen. Es existirt ein alter Stich, wahrscheinlich von der Hand Leo-

nardo's, welchen Amoretti Eingangs seines Werkes reproducirt hat. Derselbe zeigt eine jener bizarren Verschlingungen von Stricken, eine Art complicirter Schleifen, welchen man so häufig auf seinen Zeichnungen begegnet. Man kennt übrigens das eigentliche Wesen der Studien, welche auf dieser Akademie getrieben wurden, nicht; ebenso wenig die Rolle, welche Leonardo als ihr Gründer darinnen spielte. Schule oder gelehrte Gesellschaft, Leonardo hat sich viel damit beschäftigt, und nach den zahlreichen schriftlichen Aufzeichnungen zu urtheilen, welche, unter der Form von Notizen eher Vorbereitungen für den öffentlichen Unterricht, als fertig redigirte Arbeiten zu sein scheinen, ist anzunehmen, daß er der Director, wenn nicht der einzige Professor war. Bezieht sich, was ich glaube, der größte Theil seiner Mailänder Handschriften auf den Unterricht, so darf man schließen, daß die Studien auf dieser Akademie alle Wissenschaften umfingen, welche in einem nahen oder fernen Verhältniß zu den schönen Künsten standen, das heißt nach der oft von Leonardo selbst geäußerten Meinung, alle, mit Ausnahme der Theologie, Philosophie und Jurisprudenz.

Es ist wahrscheinlich, daß der Tractat über die Malerei, die bedeutendste seiner Schriften und die einzige, welche vollständig veröffentlicht worden ist, die Hauptsumme seiner Lehren bietet. Seine speciellen Tractate, theils verloren, theils in Handschriften zu Paris, Mailand und London aufbewahrt, waren bestimmt, jenen zu vervollständigen, indem sie die hauptsächlichsten Gegenstände behandeln, welche sich auf die bildende Kunst beziehen. An verschiedenen Stellen seines Tractats über die Malerei spricht Leonardo selbst von den Arbeiten, welche er bereits geschrieben oder welche er noch schreiben wollte. So erwähnt er einen Tractat über das Licht und den Schatten, den er am 23. April 1490 begann und von dem das Manuscript noch vorhanden ist. Er arbeitete im Jahre 1498 an einem Tractate über die locale Bewegung, in welchem er sich mit der Ruhe, der Bewegung und dem Gleichgewicht des menschlichen Körpers beschäftigt. Er hatte ein Werk angefangen, welches von großer Bedeutung werden sollte, unter dem Titel: Von der Theorie und der Praxis. Leonardo erwähnt noch einen Tractat über die Bewegungen des Menschen und einen andern über die Proportionen des menschlichen Körpers, von dem nur ein Stück, in welchem er die Maße des Kopfes behandelt, auf uns gekommen ist. Die Idee der Harmonie zwischen den verschiedenen Theilen des Menschenkörpers, diese göttliche Proportion, wie er sagt, scheint ihm ganz besonders beschäftigt zu haben. Sie ist ihm die Vollen-

dung der Kunst, welche nicht erreicht zu haben, er sich zum Vorwurf macht, obgleich er unablässig seine Kräfte auf dieses Ziel gerichtet habe. „Ich bekenne mich als einen Bewunderer und Schüler der Alten — liest man in seiner Grabschrift, welche der Dichter Platino Piatto, noch bei seiner Lebenszeit und wahrscheinlich nach seiner eigenen Angabe gemacht hatte — Eins hat mir gefehlt ihre Harmonie der Verhältnisse und Formen. Ich habe geleistet, was ich vermocht. Gewähre mir Nachsicht Nachwelt" *).

Vasari und Benvenuto Cellini sprechen beide von einem Tractat über Perspective, welcher die Einleitung zu allen seinen Schriften über Malerei gebildet hätte und von dem Benvenuto versichert eine Copie besessen zu haben. Man weiß, daß Leonardo zu Pavia unter dem gelehrten Marco Antonio della Torre Anatomie studirt hat. Er entwarf sogar Zeichnungen mit Rothstift, welche er mit der Feder nach dessen Sectionen retouchirte**). Er arbeitete die Vorträge des Gelehrten schriftlich aus, indem er sie entwickelte und commentirte; zur Zeit des Vasari besaß dieses Mannscript Francesco Melzi, ein Freund Leonardo's. Endlich citirt Vasari nach einen Tractat über die Anatomie des Pferdes, welchen Leonardo, während er die Reiterstatue Francesco Sforza's schuf, ausarbeitete, und der, wie man versichert, bei dem Einzug der Franzosen, zu gleicher Zeit mit jenem großen Monument, vernichtet worden ist.

Der Tractat über die Malerei entzieht sich jeder Analyse; er enthält nicht weniger als dreihundertfünfundsechzig Kapitel, geschrieben mit einer Kürze und Trockenheit, welche die Lectüre sehr erschwert. Es ist beinahe nur ein Verzeichniß der Materien, eine Encyclopädie der bildenden Kunst; als ich ihn aber durchlas war ich überrascht, nicht allein von der Weite des Geistes, der Sicherheit des Urtheils, der Mannichfaltigkeit der Kenntnisse, welche Leonardo dabei verräth, sondern auch von dem Nutzen, den ein derartiger Text, durch einen verständigen und warmen Vortrag entwickelt, erzielen könnte. Seine Lehre ist ein absoluter Naturalismus, der aber verständiger und edler und weit entfernt von dem ist, was man heut zu Tage Realismus nennt. Er setzt dessen Hauptzüge auseinander

*) Im Originale: Mirator veterum discipulusque memor,
Defuit una mihi symmetria prisca, peregi
Quod potui. Veniam da mihi, posteritas!

**) Lomazzo erwähnt noch eine Partie von Zeichnungen, bestimmt die Handhabung aller Art von Waffen zu lehren, ebenso die Pläne oder Projecte von etwa 30 verschiedenen Mühlen.

und erklärt ihn in seinen technischen und scheinbar unbedeutendsten Einzelheiten. Er empfiehlt auf jeder Seite die sorgfältigste und genaueste Nachahmung der Natur, aber der lebenden Natur, der Form, wie sie in ihren Modificationen die Leidenschaften und geistigen Eindrücke, von welchen sie belebt wird, wiederspiegelt. Er umschreibt genau das Gebiet der Malerei, welche vor Allem die Bestimmung hat, das Relief, die Rundung des Körpers wiederzugeben. „Die erste Aufgabe des Malers — sagt er — ist darnach zu streben, daß der Körper auf der Fläche seines Gemäldes erhaben und vom Grunde losgelöst erscheint, und der, welcher in diesem Punkte die anderen übertrifft, verdient als der größte Meister der Kunst geschätzt zu werden. Dieses Streben, oder vielmehr diese Vollendung und Krönung der Kunst nun, ist auf die richtige und natürliche Vertheilung der Schatten und der Lichter, auf das was man das Helldunkel nennt, zurückzuführen, so daß, wenn ein Maler die Schatten spart da, wo sie nöthig sind, er sich entehrt und sein Gemälde den Einsichtigen verächtlich macht, um dafür die falsche Achtung des Pöbels und der Ignoranten einzutauschen, welche ein Gemälde nur auf den Glanz und die Schminke des Colorits hin betrachten, ohne auf die Abrundung Acht zu haben".

Leonardo verschmähete es nicht, seinen Schülern die anwendbarsten und vertraulichsten Winke zu geben: „Ich habe in Erfahrung gebracht, daß es nicht unwichtig ist, wenn man, im Dunkeln auf dem Bette liegend, alle Umrisse der Figuren, welche man studirt und gezeichnet hat, oder andere bemerkenswerthe und sorgfältig zu betrachtende Dinge an seiner Einbildungskraft vorübergehen läßt, denn durch dieses Mittel stärkt und erhält man die Idee der Dinge, welche man in seinem Gedächtniß angesammelt hat". Er hält auch nicht mit ernsteren Rathschlägen zurück: „Es täuscht sich Niemand mehr als ein Mann, der seine eigenen Werke beurtheilen will, und der Tadel eines seiner Feinde ist ihm viel nützlicher als der Beifall seiner Freunde, denn letztere sind eins mit ihm und folglich können sie sich ebenso irren, wie er selbst". Er empfiehlt ihnen langsam zu arbeiten, sich zu befleißigen wenige aber gute Werke zu liefern, und Niemanden nachzuahmen aus Furcht, daß man sie die Nepoten und nicht die Söhne der Natur nennen könne. Endlich findet man mit Erstaunen, wie er selbst den Zufall dienstbar zu machen sich nicht versagte: „Ich werde hier unter diesen Lehren eine neue Erfindung, oder vielmehr eine Manier zu speculiren anführen, welche scheinbar sehr geringfügig und fast werth ist, sich darüber lustig zu machen, welche aber nichts desto weniger sich sehr

nützlich erweist, um den Geist zu verschiedenen Erfindungen anzuregen: wenn Ihr den Schmutz auf alten Mauern oder das Buntscheckige gewisser marmorirter Steine beobachtet, so könnt Ihr darinnen Erfindungen und Darstellungen von verschiedenartigen Landschaften, verworrenen Schlachten, geistreichen Stellungen, Mienen, Köpfen und fremdartigen Gestalten, auffallenden Gewändern und einer Menge anderer Dingen begegnen*)".

Ein positiver Geist, will er daß man seinem Ehrgeiz Schranken setzt, daß man ihn in die Grenzen des Möglichen bannt, daß man sich, wie vor einer Krankheit, vor Allem hütet, was die menschlichen Kräfte übersteigt, daß man diesseits dessen bleibt, was man erreichen kann. In einem seiner Sonette, dem einzigen, das uns Lomazzo aufbewahrt hat, sagt er:

„Nicht, wie du willst, nein, wie du kannst, so wolle,
Weil Wollen thöricht ist, wo fehlt das Können;
Demnach verständig ist nur der zu nennen,
Der, wo er nicht kann, auch nicht sagt, er wolle.

Das ist für uns das Lust- und Leidenvolle,
Zu wissen ob, ob nicht wir wollen können;
Drum kann nur der, der nimmer strebt zu trennen
Sein Wollen von dem Wissen, was er solle.

Nicht immer ist zu wollen, was wir können;
Oft däuchte süß, was sich in Bitter kehrte,
Wie ich beweint, besaß ich, was ich wollte.

Drum, Leser, wolle meinen Rath erkennen;
Willst du der Gute sein, der Andern Werthe
Woll' immerdar nur können das Gesollte."

Eine bequeme und kluge Moral, eine Weisheit, welche an die Salomo's und Lafontaine's erinnert, deren Hauptverdienst ist, daß sie dem Geiste alle seine Heiterkeit gewährt, indem sie den Menschen zur Beschaulichkeit und Träumerei führt, ihm aber untersagt, den letzten Gründen seiner Unruhen und Zweifel nachzuspüren.

Indessen weder aus diesem Buche, noch aus diesen Versen, noch aus den umfangreichen Handschriften kann man Leonardo vollständig kennen lernen. Das Buch ist nur ein Programm, die Verse sind wahrscheinlich nicht die besten, welche er gemacht hat; seine Manuscripte sind durchaus

*) Traité de la peinture, edition de Chambray (mit Figuren von N. Poussin) Paris, 1651. Cap. CCLXXVII, XXVII, XXV, XXVI.



noch nicht ganz entziffert und werden es vielleicht auch nie. Luca Pacioli sagt ausdrücklich daß Leonardo links war. Die Einsicht in seine Zeichnungen bestätigt, daß er mit der linken Hand arbeitete; und sicherlich hat er auch mit dieser Hand geschrieben, indem er wie die Orientalen von rechts anfing, also verkehrt, und so ist es fast unmöglich seine Schrift anders als mit einem Spiegel zu lesen. Ein Mann nicht ohne Pedanterie, geheimnißvoll, zurückhaltend, geboren in einer Zeit, welche die Alchemie in Ehren hielt, mochte er auf diese Eigenheit vielleicht verfallen sein in der Absicht, seine Erfindungen der Neugierde und Zudringlichkeit zu verbergen. Wie dem auch sei, wenn uns seine Schriften zum Theil verschlossen bleiben, so besitzen wir doch zahlreiche Zeichnungen, welche gewissermaßen deren Gegenstück sind, und staunend verfolgt man in denselben die Spuren dieses außerordentlichen Geistes, dessen Umfang und Mannigfaltigkeit schwerlich jemals wird übertroffen werden können. In dieser Hinsicht braucht Paris weder Oxford, noch London und Mailand zu beneiden. Das Museum des Louvre hat vor einigen Jahren die Sammlung des Buchhändlers Vallardi in Mailand angekauft und diese schöne Erwerbung, die beste, welche das Louvre seit langer Zeit gemacht hat, vervollständigt nicht nur die Sammlung der Leonardo'schen Werke, welche das genannte nationale Institut besitzt, sondern macht diese auch zu einer einzig in der Welt dastehenden.

Dieser ungeheure Band, welchen zunächst wahrscheinlich Melzi besessen hat, enthält nicht weniger als 378 Zeichnungen. Mehr als 200, unter denen vier ersten Ranges sind, rühren unstreitig von der Hand Leonardo's her. Alles, worauf sich seine unzähligen Studien bezogen, findet sich darin dargestellt: Schmucksachen und herrliche Goldarbeiten, architektonische Studien zum Mailänder Dom, Risse von Maschinen zum Wasserheben und zu Schiffen, alle Arten von Waffen, Kanonen von allen Größen, eine merkwürdige Platte aus seiner Anatomie des Pferdes, ein illustrirtes Alphabet, das er wahrscheinlich für den jungen Herzog von Mailand ausgeführt hatte. Noch findet man darunter zahlreiche Studien nach den Medaillen von Victor Pisanello, ganze Thiere, wie Esel, Rehböcke, Büffel, Kameele, Affen, Hunde, Murmelthiere, Eidechsen, Schildkröten, Schnecken, wundervolle Vögel, in Aquarell gemalt, endlich die zierlichsten Blumen besonders die, welche seinem Geschmack am meisten entgegenkamen: Azaleen und Cyclamen. Ich spreche nicht von seinen Studien zu Figuren: einige darunter sind von der größten Bedeutung und Schönheit. Eine photo-

graphische Reproduction wenigstens einiger dieser Studien wäre wohl wünschenswerth.*)

Ich kann indessen nicht sagen, daß die Prüfung dieser Sammlung meine Idee vom Genie des Leonardo vergrößert habe. Jede dieser Skizzen mit der Feder, dem Blei- oder Silberstift von derselben gewaltigen Hand gezeichnet, welche den Klöppel einer Glocke verbiegen konnte, scheint wie mit dem Flügel eines Vogels gezogen. Klare Conception, tiefe Beobachtung, feste und leichte Ausführung, Verständniß und Geschicklichkeit, das sind die Eigenschaften, welche wir in diesen Zeichnungen finden und auf welche wir in der Gesammtthätigkeit Leonardo's stoßen. Vergeblich aber würde man darin die großartigen Schöpfungen der Phantasie suchen, welche sich in einer ähnlichen Sammlung von der Hand der Meister der Schule von Athen oder der Deckenmalereien der sixtinischen Kapelle auf jeder Seite finden würden.

Trotz der Unbeständigkeit, der Vasari mit Recht den Leonardo anklagt, in der er sein Leben verzettelt und seine außerordentlichen Kräfte an tausenderlei Hirngespinsten, von welchen fast keine Spur zurückgeblieben, vergeudet habe, bezeugen doch die nützlichen Werke, die er während seines Mailänder Aufenthaltes, inmitten seiner Vergnügungen und seiner ernsten Lehrbeschäftigungen vollendet, eine ganz außerordentliche Thätigkeit und Regsamkeit des Geistes. Gegen 1490 wurden die Arbeiten an dem Mailänder Dom durch die den Bau leitenden italienischen und deutschen Architekten gehemmt. Die Italiener wollten den Renaissancestyl adoptiren, sie wurden darin durch Lodovico Moro und die öffentliche Meinung unterstützt. Die deutschen Meister erklärten sich für die Gothik, für die Einheit des Styls, und behaupteten, daß das Monument nach den bisher befolgten Principien zu vollenden sei. Die heftigen Streitigkeiten, welche in Florenz, zur Zeit des Brunellesco, bei Errichtung der Kuppel von Santa Maria del Fiore stattgefunden hatten, wiederholten sich bei dem Bauabschluß des Mailänder Doms. Die Sitzungen der Architektenversammlung, welche Lodovico zusammenberufen hatte, wurden immer stürmischer. Am 27. Juni 1490 waren vier Projecte vorgezeigt und verworfen worden, die Bevölkerung erwartete mit banger Spannung das Resultat der Berathungen, welche kein Ende nehmen wollten. Da wurde Leonardo den streitenden

*) Leroy hat einen der schönsten Männerköpfe dieser Sammlung facsimilirt. Den Stich begleitet eine treffliche Notiz von Reiset.

Baumeistern beigegeben, und obgleich man nicht genau seinen Antheil an den gefaßten Beschlüssen kennt, so ist es doch wahrscheinlich, daß die Autorität, welche ihm seine hohe Stellung gab und seine speciellen Kenntnisse in der angewandten Mathematik dazu beitrugen, den Streit zu schlichten. Er beschäftigte sich zu derselben Zeit mit großen Wasserwerken und mit den ersten Studien zu dem Kanal von Martesana, welche er später vervollständigte; endlich arbeitete er sechzehn Jahre lang fortwährend an dem großartigen Monument Francesco Sforza's. Der Schüler Verrocchio's fand daneben noch Zeit zu kleinen Sculpturen, zu Büsten von Greisen, Christusfiguren und Madonnen, welche wir jedoch leider nur aus dem kennen, was uns Lomazzo darüber berichtet. Derselbe besaß selbst „den kleinen Kopf eines Christuskindes aus Thon, von der Hand des Leonardo, in welchem man die Einfachheit und Unschuld des Kindes verbunden sah mit etwas unaussprechlich Klugem, Verständigem und Erhabenem." Er führt noch das Relief eines Pferdes an, welches ein Bildhauer in Arezzo besaß.*) Diese Arbeiten sind verloren und ich glaube, daß man die Statuetten und Terracotten, welche, dem Leonardo zugeschrieben, sich in großer Zahl in Sammlungen finden, als apokryph betrachten muß.

Diese so verschiedenartigen Arbeiten unterbrachen keineswegs die Studien für die Reiterstatue des Lodovico Sforza; er hatte dazu bald nach seiner Ankunft in Mailand das Modell begonnen. Es ist eigenthümlich, daß wir in Leonardo nur den großen Maler sehen, und doch haben seine Zeitgenossen ihn besonders als Bildhauer verehrt. Im Hinblick auf das kolossale Monument rechnete er selbst auf die Unsterblichkeit seines Namens und es ist zuzugeben, daß seine Studien bei Verrocchio, der besondere Geschmack an Pferden, seine anatomischen Arbeiten ihn mehr als jeden andern zu einem derartigen Unternehmen befähigt erscheinen lassen. Nicht einmal ein flüchtiger Umriß ist uns von der Arbeit geblieben, welche Leonardo in der vollen Blüthe seiner Jahre und seines Talents beschäftigte und an deren Vollendung er nicht weniger als sechzehn Jahre setzte. Eine Note in dem Tractate über Schatten und Licht besagt, daß er zwei Modelle zu diesem Monument gemacht habe.**) Das eiserne Gerüste, welches die ungeheure Thonmasse zu halten hatte, beschäftigte ihn viel, und

*) Lomazzo, Trattato dell' Arte della pittura, lib. II.

**) Manuscript C. p. 15. — „23 April 1490. Ich beginne das gegenwärtige Buch, und ich fange das Pferd von Neuem an.

die Ränder seiner Handschriften sind mit Zeichnungen von Maschinen und Rüstungen, welche keinen andern Zweck als diesen haben können, bedeckt. Die Statue sollte colossal werden, denn Leonardo hatte ausgerechnet, daß 100,000 Pfund Bronze zum Guß nöthig seien. Ein alter Stich, wie man glaubt von seiner Hand, welcher in der von Vallardi besorgten Ausgabe des Gerli*) beschrieben ist, scheint sich darauf zu beziehen und enthält vier verschiedene Projecte. In diesen Entwürfen tragen die Reiter den Commandostab. Zwei von ihnen zeigen, als Stützpunkte des Pferdes, einen zur Erde gesunkenen Krieger, was auf die Absicht Leonardo's hindeuten könnte, seinen Helden kämpfend darzustellen. Andere Zeichnungen von Pferden befinden sich in dem Band des Louvre und in anderen Sammlungen; aber diese Andeutungen sind schwankend und ungenügend, und bis in die letzten Jahre hat man geglaubt darauf verzichten zu müssen von diesem großen Werk auch nur eine annähernde Vorstellung zu erlangen. Indessen dürfte ein Manuscript in der kaiserlichen Bibliothek zu Paris, welches von Pavia durch Ludwig XII. dorthin gebracht wurde und auf das Waagen**) zuerst aufmerksam machte, einiges Licht in die Sache bringen. Dieses merkwürdige Manuscript,***) 1490 beendet und betitelt: Gesti di F. Forza ist dem Cremoneser Bartholomäus Gambagnola zu verdanken, welcher den Text wahrscheinlich im Auftrage Lodovico Moro's redigirte. Es ist mit drei Miniaturen von großem Werthe geschmückt und ohne so weit zu gehen, wie die, welche behaupten darin die Hand Leonardo's zu sehen, ist unmöglich zu verkennen, daß sie unter seiner Leitung, wahrscheinlich nach seinen Zeichnungen und ohne Zweifel von irgend einem Schüler der Mailänder Akademie gefertigt worden sind. Unten auf der ersten Seite der Einleitung, welche mit Arabesken und Ornamenten von ausgezeichnetem Geschmack bedeckt ist, befindet sich in einem, von zwei Genien gehaltenem Medaillon, das Bildniß des Lodovico il Moro von ebensoviel Feinheit und Festigkeit wie bewundernswürdiger Breite. Das Frontispice stellt Lodovico Sforza zu Pferde unter einem Portale dar. Das Pferd, stark und ein wenig schwerfällig, schreitet mit dem rechten Fuße aus; das Anatomische daran ist trefflich und scheint eher einer Statue als

*) Gerli, Disegni di Leonardo da Vinci, con note illustrative da G. Vallardi. Milano, 1830.

**) Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris III. p. 367.

***) Ancien fonds, kl. folio, N. 9941.

dem Leben entnommen. Der Reiter, gerüstet, den Commandostab in der rechten Hand, nach hinten auf den Sattel gestützt, scheint ein wenig kurz; sein Kopf, von einer Mütze bedeckt, ist hart und bestimmt in der Zeichnung. Dasselbe Porträt ist auf der folgenden Seite in größeren Dimensionen wiederholt. Wenn man sich nun erinnert, daß Leonardo im Jahre 1490 das erste Modell der Sforzastatue beendet hatte, daß er in Mailand nicht allein die Akademie, sonder auch alles das, was nah oder fern mit den schönen Künsten zusammenhing, selbst die Ausschmückung des Palastes Lodovico Moro's bis zu den Festen herab, die dieser gab, dirigirte, ferner daß es in Mailand kein anderes Monument des Francesco Sforza gab, welches dem Miniaturisten zum Vorbilde hätte dienen können, daß diese Malereien sicher im Style des Leonardo sind, so wird man daraus schließen können, daß wir mit großer Wahrscheinlichkeit darin eine Reproduction seines Werkes besitzen, wenigstens in der Weise, wie er es das erste Mal ausgeführt hatte. Leider muß man freilich hinzufügen, daß diese Miniatur, so schön sie auch ist, doch nicht den Eindruck eines sehr originellen und großartigen Werkes macht. Es ist keine selbständige Schöpfung; sie nähert sich zu sehr den Reiterstatuen, welche damals in Italien existirten, dem Colleoni Verrocchio's*) und dem Gattamelatta Donatello's, welcher seit langen Jahren den Platz des heiligen Antonius zu Padua schmückte. Es würde übrigens unvorsichtig sein, ein Werk von dieser Bedeutung nach einer Miniatur zu beurtheilen; zudem kann man voraussetzen, daß, wenn Leonardo, dessen Verstandesschärfe keinem Zweifel unterliegt, sein erstes Project verwarf, er eben nicht damit zufrieden war. Der Historiker Paul Jovius, welcher das definitive Modell noch gesehen haben kann, versichert, daß es ebenso bemerkenswerth durch seine Originalität als durch seine Dimensionen gewesen sei.

Die Statue Sforza's wurde 1493 ausgestellt, bald nach der Verheirathung Lodovico's mit Beatrice von Este. Sie rief eine gewaltige Bewunderung hervor; aber Leonardo fand immer noch etwas daran nachzubessern, so daß, als die Ereignisse von 1499 kamen, sie noch nicht gegossen war.**) Die gasconischen Armbrustschützen Ludwigs XII. fanden ein Ver-

*) Als Verrocchio im Jahre 1488 starb, war das Modell der Statue beinahe vollendet. (Gaye, Carteggio I. 367).

**) So lautet die Tradition, aber Luca Pacioli sagt, daß sie bereits gegossen war

gnügen daran, sie als Zielscheibe zu benutzen und zerschossen sie in Stücke.*)

Es ist uns nichts geblieben von der colossalen Statue Francesco Sforza's, wir besitzen nur ein ungestaltes Fragment des Kartons von Anghiari, das Abendmahl im Kloster von Santa Maria delle Grazie ist eine Ruine! Das Verhängniß hat sich darauf verstürzt die bedeutendsten Werke des Leonardo da Vinci zu zerstören. Wir wissen nicht einmal genau, in welcher Zeit er sein Hauptwerk unternahm. Auf unzulängliche Angaben hin, meint man, daß er während zweier Jahre 1496 und 1497 daran gearbeitet habe, jedoch muß man mit Bossi annehmen, daß er sich viel längere Zeit mit dieser Composition beschäftigte**). Man kennt die Gewohnheiten Leonardo's; er mußte langsam an einem Werke von dieser Bedeutung arbeiten, und alles führt zu der Annahme daß die frühsten Studien dazu bis auf die allererste Zeit seines Aufenthaltes in Mailand zurückzuführen sind. Gegen 1496, als das Modell zur Statue Francesco Sforza's beendet war, mag er mit um so größerem Eifer an das Abendmahl gegangen sein, da die Anfälle von Frömmigkeit, welche Lodovico il Moro nach dem tragischen Tode seiner Frau Beatrice ergriffen hatten, den Festen und Zerstreuungen jeder Art, welche die Arbeiten Leonardo's fortwährend unterbrachen, ein Ende machten. Ein von Amoretti ***) angeführtes Document beweist, daß er noch während des Jahres 1497 an dieser Malerei arbeitete und wahrscheinlich ist sie in dieser Zeit vollendet worden.

Wenn man die herrlichen Kartons zu den Köpfen der Apostel und des Christus sieht, die zahlreichen auf diese Composition sich beziehenden Zeichnungen, welche wir noch besitzen, so kann man die Sorgfalt, mit welcher

und daß sie 200,000 Pfund wog und eine Höhe von 12 Klafter hatte (die mailändische Klafter hatte 0,593 Meter, was etwa über 7 Meter für die Totalhöhe der Statue giebt). Die Worte Lucas sind so kategorisch wie möglich und verdienen wiedergegeben zu werden: „Tutta la sua ennea massa alibre circa 200,000 ascende che di chiascuna loncia comnna sia el duodecimo . . . Compendio della divina proportione de mathematici discipline, composto da M. Luca del Borgo San Sepolchro (Luca Pacioli). Fol. II., Genfer Bibliothek. Manuscript auf Velin. 1498. — Siehe die Noten. — Auffallend ist daß keiner seiner Zeitgenossen weiter diesen wichtigen Umstand erwähnt.

*) Lanzi, Storia pittorica III p. 162.

**) Bossi, Del Cenacolo di Leonardo da Vinci, Milano, 1810.

***) Amoretti, Memorie p. 57.

er die geringsten Einzelheiten studirte, die Wichtigkeit, die er dem Werke beilegte, ermessen. Er setzte an die Ausführung ein Feuer und eine Leidenschaft, die ihm sonst nicht eigen waren. Bandello erzählt, daß er oft gesehen habe, wie Leonardo plötzlich seine Reiterstatue verlassen und Mittags in der größten Hundstagshitze nach Santa Maria geeilt sei, um mit zwei oder drei Pinselstrichen einen Zug oder einen Contour im Abendmahl zu vollenden; gleichsam als ob er von einer zu starken Eingebung sich hätte erleichtern müssen. Zu anderer Zeit war er so versunken in seine Arbeit und an sie gefesselt, daß er vom Morgen bis zum Abend, ohne an Essen und Trinken zu denken, darüber blieb*). Der Prior der Dominikaner trieb ihn ungestüm an, das Werk zu vollenden. Er konnte nicht begreifen, sagt Vasari, den Künstler einen halben Tag lang in Betrachtung verloren zu sehen. Leonardo arbeitete trotz des Drängens des unverschämten Mönchs weder mehr noch weniger, so daß letzterer laut darüber klagte und sich sogar beim Herzog beschwerte. Der Maler wurde zum Herzog gerufen, welcher ihm seine Langsamkeit vorwarf, indem er dabei äußerte, daß er zu diesem Vorwurf nur durch das dringende Ansuchen des Priors veranlaßt würde. „Leonardo kannte den klaren Verstand und die Billigkeit des Fürsten, deshalb entschloß er sich mit ihm über die Sache zu reden, was er dem Prior gegenüber nie gethan hatte. Er äußerte sich weitläufig über die Schwierigkeiten auf welche ein Künstler oft mitten in der Arbeit stößt, und legte dar, wie große Geister oft am meisten schaffen, wenn sie am wenigsten zu arbeiten scheinen . . . Zwei Köpfe, fügte er hinzu, wären es, die ihm noch fehlten, der des Erlösers, nach welchem er nicht auf Erden suchen wolle, und von dem er nicht glaube, daß er seiner Phantasie in jener Schönheit und himmlischen Anmuth vorschweben könne, welche die menschgewordene Gottheit umkleiden müssen; der andere sei der des Judas. Ihm scheine unmöglich, passende Gesichtszüge für jenen Jünger zu erfinden, dessen trotziger Geist nach so vielfach empfangenen Wohlthaten des Entschlusses fähig gewesen, seinen Meister, den Erretter der Welt, zu verrathen; indeß wolle er nach diesem letztern suchen und finde er ihn nicht, so bleibe ihm der des lästigen und unbescheidenen Priors gewiß".

Leonardo wendete unglücklicher Weise zur Ausführung dieses Werkes nicht die Freskomalerei an. Neuerungssüchtig wie er war hatte er, einer der ersten, die Oelmalerei angenommen, deren Behandlungsweise er vielleicht

*) Bandello, Novella 58.

nicht vollständig kannte. Vielleicht auch benutzte er Farben und Chemikalien eigener Erfindung. Jedenfalls fand Armenini das Abendmahl schon fünfzig Jahre, nachdem es gemalt worden, sehr beschädigt*). Vasari, welcher Mailand im Jahre 1566 besuchte, sah es in einem beklagenswerthen Zustande**). 1756 wurde es von einem gewissen Belotti restaurirt, welcher nichts als die Luft unberührt ließ. Die Mönche brachen mitten durch die Composition eine Thür, wodurch die Beine von Christus und mehreren Aposteln verschwanden. Diese Thür hatte die Bestimmung eine Verbindung zwischen dem Refectorium und der Küche herzustellen. Ganz nahe am Christuskopf hatte man das kaiserliche Wappen angebracht. Die österreichischen und französischen Soldaten wetteiferten in der Zerstörung des Meisterwerks. Zu Ende des letzten Jahrhunderts wurde das Refectorium von Santa Maria delle Grazie in ein Heumagazin und einen Pferdestall verwandelt, und trotz einer ausdrücklichen Ordre Bonaparte's blieb dieser heilige Ort der schmutzigsten Benutzung preisgegeben bis zu dem Augenblick, wo Prinz Eugen denselben wiederherstellen und in den Zustand, in dem er sich jetzt befindet, bringen ließ. Man sieht also, nicht allein die Feuchtigkeit der Mauern und die schlechte Beschaffenheit der Farbe, deren sich Leonardo bediente, ist schuld an dem Verderben des vollkommensten Werkes, welches je unter der Hand des Malers hervorging.

Die Composition des Abendmahls ist bekannt, sie ist durch die so schön gestochene, aber in den Charakteren leider ungenaue Nachbildung Morghens sehr populär geworden. Was ist in dieser weichen und monotonen Wiedergabe aus den so verschiedenartigen bestimmten und bedeutenden Typen, aus der präcisen und doch nicht trockenen Zeichnung, der wirksamen und markigen Modellirung, dem klar und ohne jede Uebertreibung hingeschriebenen Ausdruck der lebensvollen Physiognomien geworden? Glücklicherweise besitzen wir in Copien, welche gleichzeitig von dem Werke gemacht worden sind, wie in Kartons und Zeichnungen von der eigenen Hand Leonardo's hinlängliche Documente, um diese jetzt unkenntliche Malerei zu würdigen; ihre Vortrefflichkeit war so augenscheinlich, daß Franz I. während seines Aufenthalts zu Mailand ganz ernstlich daran dachte, die Wandmalerei von Santa Maria delle Grazie nach Paris zu schaffen, und er gab dieses Project nur auf, weil seine Techniker die Schwierigkeiten des Unternehmens

*) Lanzi, Storia pittorica III, p. 161; note.

**) Vasari, Vita di Bevenuto Garofolo XI, p. 251.

für zu groß erklärten. Die Zeichnungen, welche sich auf das Abendmahl beziehen, finden sich zerstreut in verschiedenen Sammlungen*); der Band im Louvre enthält zwei oder drei Studienköpfe, welche dem Leonardo zu der Composition gedient zu haben scheinen. Man besitzt Zeichnungen, in Pastell und in Lebensgröße, mit Christus- und Apostelköpfen, von denen Lomazzo spricht.**) Die Köpfe des heiligen Jacob, heiligen Johannes und Christus sind in England geblieben. Die übrigen 10 Köpfe befanden sich vor mehreren Jahren in der Sammlung des Königs von Holland, gingen aber in den Besitz des Großherzogs von Sachsen über und schmücken gegenwärtig in zwei Rahmen ein Zimmer des Weimarschen Residenzschlosses. Das Museum der Brera in Mailand bewahrt einen sehr schönen Christuskopf, in natürlicher Größe, mit schwarzem und rothem Stift gezeichnet. Man kennt über vierzig, mehr oder weniger alte Copien und Nachahmungen des Abendmahls. Die berühmteste und bei weitem die beste Copie ist die, welche Marco d'Oggione gegen 1510 auf Leinwand malte und welche sich gegenwärtig in der Akademie zu London befindet. Sie ist genau in der Größe des Originals, welches sie in seinen kleinsten Einzelheiten wiedergiebt. Diejenige, welche das Museum des Louvre besitzt, ist ein Drittel kleiner als die vorige; sie scheint von derselben Hand zu sein, obgleich sie weniger schön ist. Diese Copie wurde im Auftrage des Connetable von Montmorency für die Schloßcapelle von Ecouen ausgeführt. Die kleine Copie, welche sich in St. Germain-l'Auxerrois befindet und die man dem Luini zutheilt, ist so oft übermalt worden, daß sie kaum noch erwähnt zu werden verdient. Endlich kann mit Nutzen der große Karton in der Galerie Leuchtenberg studirt werden, welchen der Maler Bossi, unter Beiziehung der besten Hilfsmittel, für das Mosaik der Augustinerkirche in Wien ausführte. Derselbe Maler lieferte eine Wiederholung dieses Kartons in Oel, welche sich in der Brera befindet.

Der Gegenstand des Abendmahls war vor Leonardo nur selten von

---

*) Die kleinen Skizzen, welche sich in der Akademie zu Venedig befinden, sind nicht von Vasari, wie die Herausgeber des Vasari meinen. Ebenso irrthümlich erklären sie die schöne Leonardo'sche Zeichnung des **Abendmahl's** im Louvre als den Gesammt-Entwurf für die Malerei in S. Maria delle grazie.

**) Lomazzo, Trattato dell' Arte della pittura, liv. III. Einige Kritiker meinen, daß diese wundervollen Köpfe nicht von Leonardo sind. Waagen, Passavant und Rigollot betrachten sie, und ich glaube mit Recht, als authentisch. Siehe besonders Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris I. p. 439.

Malern behandelt worden. Unbeachtet von den Schulen von Venedig, Siena und Umbrien, scheint dieser Vorwurf einzig und allein die florentinischen Meister ernstlich beschäftigt zu haben. Das Abendmahl, welches Giotto mit seinen Schülern im Refectorium des Klosters von Santa Croce in Florenz malte, die beiden Fresken derselben Art von Domenico Ghirlandajo in dem Refectorium von S. Marco und in dem von Ognisanti sind die einzigen beachtenswerthen Werke, welche diesen Gegenstand behandeln. Diese Malereien sind von jener Größe und Erhabenheit, welche allen Schöpfungen dieser bewunderungswürdigen Schule eigen zu sein pflegt, jedoch fehlt selbst bei Giotto und Ghirlandajo, die nöthige Gewandtheit, um die eigenthümlichen Schwierigkeiten gerade dieses Gegenstandes zu überwinden. Die großartigen und strengen Compositionen beider haben etwas Steifes; die Gestalten, in einer Reihe monoton angeordnet, deuten weder durch ihre Haltung noch durch ihren Ausdruck die Gefühle an, welche ihre Seelen bewegen sollen. Gebundener bei dem einen dieser Meister, etwas lebendiger bei dem andern, tragen sie wenig zur Handlung bei, so daß diese nichts von der wirksamen Einheit und von der wunderbaren Vielseitigkeit hat, welche Leonardo in sein Meisterwerk zu legen wußte. Wenn man die Zeit in Betracht zieht, in der dieses Werk ausgeführt wurde, kann man über den großen Fortschritt, den die Kunst unter Leonardo that, nicht anders als erstaunen. Zeitgenosse von Ghirlandajo, Mitschüler des Lorenzo di Credi und Perugino, mit denen er in dem Atelier Verrocchio's zusammengetroffen war, brach er plötzlich mit den Traditionen der Malerei des XV. Jahrhunderts und gelangte ohne Irrung, ohne Schwäche, ohne Uebertreibung und wie mit einem Sprunge bei einem verständigen, einsichtsvollen Naturalismus an, der gleichweit von knechtischer Nachahmung wie von einem leeren und vagen Idealismus entfernt ist. Es ist eigenthümlich, daß gerade der Meister, der vor allen Andern seiner Zeit methodisch zu Werke ging, der sich am meisten mit der Procedur der Ausführung befaßte und letztere mit einer solchen Aengstlichkeit gelehrt hat, daß die Arbeiten seiner besten Schüler alle Tage noch mit den seinigen verwechselt werden, daß gerade Leonardo in der Darstellung so charakteristisch ist und jede Phrase meidet. Immer auf die Natur aufmerksam, auf sie gestützt, sie unablässig um Rath fragend, hat er sich niemals nachgeahmt oder wiederholt. Der gelehrteste unter den Meistern, ist er zugleich auch der naivste, und es fehlt viel, um seinen beiden Nebenbuhlern, Michelangelo und Raffael, dasselbe Lob ertheilen zu können.

Leonardo's Abendmahl.

Blatt V. zu Seite 177.

Die Wandmalerei von Santa Maria delle Grazie ist nicht weniger als 8 Meter und 60 Centim. breit und 4 Meter 51 Centim. hoch. Die Figuren sind beinah 3 Meter groß. Im Allgemeinen weicht die Anordnung in nichts Wesentlichem von der Giotto's und Ghirlandajo's ab. Es ist ein Gemälde auf einer einzigen Fläche. So frei er auch von den Fesseln einer hieratischen Kunst in der Darstellung der menschlichen Gestalt ist, so besitzt Leonardo doch nicht die Kühnheit der Einbildungskraft, welche Michelangelo die Decke der Sixtina und Raffael die Schule von Athen erfinden und so siegreich durchführen ließ. Uebrigens kam der Gegenstand selbst in der glücklichsten Weise dieser Art von Composition entgegen, und so kam es, daß Leonardo bei der Behandlung eines Themas, das er nicht erfunden hatte, sich gleichwohl als Schöpfer offenbarte. Wie in der Freske des Giotto bilden die dem Beschauer zugewendeten Figuren eine Reihe. Christus hat keine Glorie, ebenso charakterisiren, im Gegensatz zu früheren Malereien, keine Embleme die Apostel. Zu dreien gruppirt und sich mit Bangigkeit Christus nähernd, um seine Rede besser zu verstehen, drücken die Jünger nur durch das Mienenspiel und ihre Handbewegungen das Erstaunen und den Abschen aus, von welchem ihre Seelen überfließen. Weder die Lebendigkeit des Ausdrucks, noch das Plötzliche der Bewegung, die alle ergriffen, thut der wunderbaren Harmonie des lebensvollen Ganzen Eintrag. Von dem unaussprechlichen Antlitz Christi bis zu der unedeln Gestalt des Judas durchläuft das Auge eine Reihe ausdrucksvoller, individueller, wundervoller Typen, aus denen die stärksten und verschiedenartigsten Empfindungen mit unvergleichlicher Wahrheit reden. (Blatt V).

Der Christus des Mailänder Abendmahls offenbart die höchsten Eigenschaften von Leonardo's künstlerischer Begabung. Die Conception ist groß, originell, überraschend; die Ausführung vollendet. Die Schule des Phidias hatte den Typus des menschlichen Geschlechts, den abstracten Menschen aufgefunden, der florentinische Maler die ideale Persönlichkeit, das Individuum. Vasari, in seiner Neigung zu Absonderlichkeiten, behauptet, daß Leonardo den Kopf seines Christus nie hätte ganz vollenden können. Das ist ein Mährchen. Er war, und wahrscheinlich mit Absicht, in einer duftigeren Manier, weniger bestimmt als die übrigen Köpfe gemalt, auch versichert Armenini, daß er vollständig beendet war und — was man noch jetzt davon sieht, läßt annehmen, daß er recht hat. Indessen hat diese bewundernswerthe Figur den vollen Gehalt, den man in sie hinein gelegt hat? Leonardo hat sie allerdings mit dem Ernst und der Ehrfurcht ge-

malt, welche man einem solchen Gegenstande schuldig ist, und wir glauben Lomazzo gern, wenn er berichtet, daß er zitterte, wenn er daran arbeitete; aber hat sie wirklich den übermenschlichen Charakter, den man ihr hat zusprechen wollen? Der Christus des Leonardo ist der schönste der Menschen; aber nichts an seiner Person offenbart den Gott. Sein zartes und unaussprechliches Antlitz athmet den tiefsten Schmerz. Es ist ein barmherziger Lehrer, welcher ohne Zorn seinen Schülern, seinen Kindern, eröffnet, daß er von Einem unter ihnen verrathen werden wird. Er ist edel, voll Pathos, erhaben, aber er bleibt Mensch. Das Erstaunen, die Verwunderung, der Abscheu, den so lebendig, so klar die Geberden, die Mienen, der Ausdruck der Jünger wiederspiegeln, haben nichts, was über menschliche Gefühle hinausginge. Wenn man sich heutigen Tages einen Vater am Familientische in der Mitte der Seinigen sitzend denkt, der zu einem der letzteren sagt: „Du hast mich betrogen!" — so wird man, ohne die Schönheit und die höhere Wahrheit, die das Genie der Wirklichkeit verleiht, das Drama haben, das von der Mauer von Santa Maria herableuchtet. Soll die Kunst dabei stehen bleiben? Hat Leonardo, indem er sich begnügte, auf eine bewundernswerthe Art wahre Empfindungen auszudrücken, seiner Schöpfung den ganzen Gehalt gegeben, den sie haben könnte? Ich gebe zu, daß sein Werk vorzüglich ist und daß er dasselbe ausgeführt, wie er es empfunden hat; aber ich kann nicht begreifen, wie man den großen Maler, der sich hier in seinem Ziele irrte, zu dem erhabensten und vollkommensten Vertreter der religiösen Kunst machen konnte. Ich weiß wohl, von welchem Interesse es für gewisse exclusive Doctrinen sein würde, eines so mächtigen Bundesgenossen sich zu versichern; indessen gestatten die Thatsachen derartige Auslegungen durchaus nicht. Der Urheber des Abendmahls war weder kirchlich, noch christlich, noch religiös. Weder in irgend einer seiner künstlerischen Arbeiten noch in seinen zahlreichen Schriften und in seinem Tagebuche, dem er regelmäßig seine geheimsten Gedanken anvertraute, zeigt sich ein religiöser Sinn. Man wird da immer nur einen bedeutenden Beobachter des menschlichen Geistes, eine wunderbare Intelligenz finden, einen Scharfsinn, der sich bis zum Genie erhebt: niemals aber ein Wort, das aus dem Herzen kommt, niemals eine Empfindung, die sich über die Realität erhebt. Man soll nicht mit Worten spielen. Wohl verstehe ich, daß ein vollkommenes Werk, welchen Gehalt es auch sonst haben mag, die Seele erhebt und daß es, indem es ihr ein harmonisches und bis auf einen gewissen Punkt vollstän-

diges Bild zeigt, diese für das Uebernatürliche, das Absolute empfänglich macht; aber ich kann nicht gelten lassen, daß dadurch allein dieses Werk einen religiösen Charakter enthält. Festgehalten in den Raum und in die Zeit, sind wir darin doch keineswegs eingeschlossen. Aehnlich jenen untergeordneten Wesen der Schöpfung, welche, bestimmt mehre Metamorphosen durchzumachen, keinen directen Nutzen von den ersten Entwickelungsphasen ihrer unausgebildeten Organe haben, so besitzen auch wir unvollkommene Kräfte, welche die Formen, Ideen, Empfindungen nur unvollständig begreifen, die über die Grenzen der Anschauungswelt hinausgehen. Religion, Philosophie, Poesie, Musik, bildende Kunst, sie alle kommen dem Bedürfniß der Seele nach Erhebung aus der gemeinen Noth des Daseins entgegen, sind aber gleichwohl nur zerstreute Züge der einen vollkommenen Wahrheit, nach welcher der Mensch verlangt, von welcher nur eine dunkle Ahnung ihn erfüllt. Das ist die höhere Schönheit, nach welcher die naiven Meister der edeln toskanischen Schule trotz der Fesseln einer unvollkommenen Kunst streben, sie ist es, welche Michelangelo und Raffael suchten und die sie besonders in der Gestalt des Christus erreichten, — der eine, indem er ihr eine übermenschliche Kraft, Größe und Majestät verlieh, der andere, indem er über die ganze Erscheinung eine göttliche Anmuth, Seelenreinheit und Sanftmuth ausgoß.

Die Staffeleigemälde, welche man mit einiger Gewißheit dem Leonardo da Vinci zuschreiben kann, sind äußerst selten. Er war das Haupt einer geschickten und fruchtbaren Schule, seine Schüler haben oft nach seinen Zeichnungen und Kartons gearbeitet, so daß es manchmal schwer ist ihre Arbeiten von den seinigen zu unterscheiden, und selbst competente Kenner sich getäuscht haben. Ich will mich in keinen Streit über die Echtheit seiner Arbeiten einlassen; die wenigen Werke, welche jedenfalls von seiner Hand und noch auf uns gekommen sind, reichen hin, seine Kunstweise zu charakterisiren. Sicherlich muß man dabei von sehr schönen und sehr bedeutenden Gemälden absehen, wie von der dem Lord Mahon gehörigen Vierge au Bas-relief; der Bescheidenheit und Eitelkeit im Palast Sciarra; dem Christus, von Schriftgelehrten umgeben, in der National-Galerie zu London; der Herodias zu Wien. Die Gemälde zu Paris, in der Tribuna zu Florenz und in der Galerie zu Hampton-Court, welche eine elegante Zeichnung aber ohne Breite haben, eine Modellirung ohne Kraft, ein lichtes, transparentes, leichtes und brillantes Colorit, sind unbedenklich dem Bernardo Luini zuzuschreiben. Dem Salai, Beltraffio oder Andern

ist die Leda zurückzugeben, vielleicht selbst die schöne Madonna in St. Petersburg und die bewundernswerthe Figur einer jungen Frau mit entblößtem linken Busen, eine Blume in der Hand, die Haare nach griechischer Art geflochten, welche in der Galerie Orleans unter dem Namen: die Colombina bekannt war, später in die des Königs von Holland gelangte und gegenwärtig die reiche Sammlung der Eremitage zu St. Petersburg schmückt. Man könnte diese Liste verlängern und beinahe alle die Bilder bestreiten, welche dem Leonardo beigemessen worden sind. Bezüglich der Echtheit gehöre ich nicht zu den Leichtgläubigen, finde aber doch, daß Kugler zu streng ist, wenn er annimmt, daß die einzigen Bilder, deren Erfindung und Ausführung von Leonardo sind, auf die drei im Louvre befindlichen, auf die Mona Lisa*), auf Johannes den Täufer und auf das Bildniß der Lucrezia Crivelli sich zurückführen lassen. Um nur von Paris zu sprechen, so kann ich unmöglich glauben, daß man sowohl die Madonna mit der heiligen Anna, wie selbst den Bacchus ernstlich anzweifelt. Was ich über die Vierge aux rochers denke, habe ich bereits gesagt. Dies würden sechs Gemälde sein, welche, wie ich zugeben will, die größere Hälfte der noch vorhandenen wirklich echten Staffeleigemälde Leonardo's bilden.

Ebenso schwierig, wie die Echtheit, ist die Chronologie der Leonardo'schen Staffeleigemälde festzustellen. Das Bildniß der Lucrezia Crivelli im Louvre, diejenigen Lodovico Moro's und der Beatrice in der Ambrosiana, vielleicht auch die Madonna im Palast Litta, in welcher man den Einfluß des Jan van Eyck**) zu erkennen glaubt, sind die einzigen Arbeiten, welche sich mit einiger Bestimmtheit seinem Mailänder Aufenthalt zutheilen lassen. Die Zeichnung dieser Bilder ist elegant, von einer außerordentlichen Richtigkeit, aber die Malerei hat noch etwas von jener Trockenheit, welche Leonardo, wie es scheint, erst nach seiner Rückkehr nach Toscana ganz verlor. Das Bildniß der Lucrezia ist jedoch ein Meisterwerk. Man meint, daß es gegen 1497 gemalt worden sei, als Lodovico il Moro von seiner Frömmigkeit zurückkam und sich an diese Frau hing,

*) [In Frankreich wird das Bild von Alters her nur „la Joconde" genannt. In Deutschland kennt man es unter dem Namen Mona Lisa, einer Abkürzung für Madonna Elisabetta. Wir wählten daher letztere Bezeichnung.]

**) Die Madonna der Casa S. Vitale zu Parma, bezeichnet und datirt, ist neuerdings als ein Werk des Cima da Conegliano erkannt worden. — Sie befindet sich gegenwärtig im Museum des Louvre.

welche ihm einen Sohn Namens Giovanni Paolo schenkte. Sie ist in ein rothes, mit Stickereien und goldenen Bändern geschmücktes Gewand gekleidet. Der Kopf ist in Dreiviertelansicht; die glatt gescheitelten Haare werden durch ein schwarzes Bändchen zusammengehalten, an dem sich auf der Stirn ein Diamant befindet. Man hat das Porträt lange Zeit für das der Maitresse Franz I. gehalten, der Frau des eifersüchtigen Féron, und hat es danach „la Ferronière" genannt. Was das Porträt einer andern Geliebten des Lodovico anlangt, der schönen Cäcilia Gallerani, so befand sich dasselbe noch im vorigen Jahrhundert im Besitz des Marchese Bonevana; aber es scheint unwiederbringlich verloren gegangen zu sein. Leonardo muß es mehrmals wiederholt haben. Sie war es, welche ihm von den verliebten Capricen Lodovico's am häufigsten als Modell für religiöse Bilder aufgenöthigt wurde, die letzterer bei dem Künstler bestellte. Man glaubt sie in der heiligen Cäcilie der Münchener Galerie wieder zu erkennen; andere Porträts von ihr, in einer ähnlichen Heiligen-Verkleidung, befanden sich bei dem Professor Franchi in Mailand und bei den Pallavicinis von San Colocero. Endlich sah Amoretti in Mailand bei einem Weinhändler ein Gemälde, von dem er mit Bewunderung spricht: es war eine Madonna mit einer Rose, welche von dem Christuskinde geweiht wird; und damit man sich nicht über die Intention, von welcher diese Composition eingegeben wurde, täuschen sollte, waren unter das Gemälde folgende schlechte Verse geschrieben:

Per Cecilia qual te orna, lauda e adora
El tuo unico figliolo, o beata Vergine, exora![*]

Wie man sich erinnern wird, hatte sich Leonardo vor Allem als Ingenieur dem Lodovico Moro empfohlen; bis zu dem Augenblick, wo er das Abendmahl begann, nahmen ihn jedoch vollständig seine architektonischen und plastischen Arbeiten, sowie die Organisation der Mailänder Akademie und seine Unterrichtsstunden in Anspruch. Die vorbereitenden Studien, welche er für das Abendmahl gemacht, die Schwierigkeiten, welche er bei der Ausführung dieser großen Arbeit zu überwinden hatte, indem er immer mehr sich zum Herrn der materiellen Mittel seiner Kunst machen mußte, vervollständigten die Summe von Kenntnissen und Erfahrungen, welche sein scharfer, nach Vervollkommnung begieriger Geist bald in so bewundernswürdiger Weise anwenden sollte. Seit seinem zweiten Aufenthalte zu

[*] Amoretti, Memorie p. 30, 157.

Florenz, ungefähr seit dem Jahre 1500, nimmt seine, schon durch eine präcise und tüchtige Zeichnung, durch eine kräftige Abrundung so bemerkenswerthe Malerei jene breite, elegante Feinheit und Anmuth, jene weiche, unnachahmbare Modellirung, jenes vortreffliche sfumato an, welches Vasari zu dem Ausspruch veranlaßt, daß „diese Malerei die Verzweifelung aller Maler ausmacht".

Drei im Louvre aufbewahrte Gemälde, Maria und die heilige Anna, Johannes der Täufer und die Mona Lisa sind hinreichend, um diese letzte Manier Leonardo's zu charakterisiren. Eine dunkle Stelle bei Vasari gab Anlaß die Echtheit des erstgenannten Bildes, der Maria und heiligen Anna, anzuzweifeln. Der Biograph erzählt, daß die Servitenbrüder Leonardo mit einem Gemälde für den Hauptaltar der Kirche der Annunziata beauftragten, welches ursprünglich Filippino malen sollte, der aber aus Achtung vor Leonardo auf den Auftrag verzichtet habe; Leonardo habe sich mit seinen Angehörigen bei den Brüdern einquartirt, ohne viel Eifer zu zeigen, das Werk zu fördern; als er endlich mit dem Karton fertig gewesen, habe er ihn einige Tage unter dem Beifall der Menge ausgestellt; verlockt aber durch andere Aufträge habe er die Brüder verlassen, und selbst später, trotz der Bitten Franz I., wäre er bei seiner Unbeständigkeit nicht dazugekommen das Gemälde anzufertigen. Der Karton, den er für die Servitenbrüder gezeichnet hat, ist gegenwärtig allgemein bekannt; er befindet sich in der Akademie zu London und kann in keiner Weise zu dem Gemälde des Louvre gedient haben. Mit schwarzem und weißem Stift gezeichnet, ist es eine der vollkommensten und best erhaltenen Arbeiten Leonardo's. Die Figuren sind unter Lebensgröße. Christus auf dem Knie seiner Mutter ist dem kleinen Johannes zugewendet. Die heilige Anna sitzt an der Seite der Jungfrau und zeigt mit der Hand nach dem Himmel. Der Künstler hat also den Gegenstand in zwei ganz verschiedenen Compositionen behandelt, was Vasari nicht gewußt zu haben scheint; bei der mit jedem Tage mehr erkannten Vortrefflichkeit dieser Arbeit, würde es kaum noch des Zeugnisses von Paul Jovius*) bedürfen, um sie dem Leonardo zurückzugeben.

*) Leben Leonardo da Vinci's (Manuscript) von Paul Jovius, von Bossi citirt in seinem Cenacolo. — Siehe auch in Casio de' Medici, Libro de' fasti, etc. Bologna 1535, das Sonett CXLIV, überschrieben „Per S. Anna che dipense L. Vinci, che tenea la Maria in brazzo, che non volea il filio scendessi sopra un agnello."

Die Composition ist von den besten Schülern des großen Malers vervielfältigt worden. Der Originalkarton zu dem Pariser Gemälde befindet sich, nach Waagen, in der Familie v. Platen in Westfalen*); die Copie, welche Salai für die Sacristei von S. Celso geliefert hat, ist in der Galerie Leuchtenberg; demselben Künstler theilt man die Copie in den Uffizien zu Florenz zu, während die etwas abgeänderte Wiederholung in der Galerie der Brera dem Bernardino Lanino zugeschrieben wird.

Obgleich man hie und da in seinen ersten Arbeiten und selbst in denen seines Lehrers Verrocchio**) einige Züge von jenem weiblichen Typus findet, den Leonardo in seinen letzten Compositionen unsterblich machen sollte, so tritt er uns doch erst in diesem Madonnenantlitz des Louvre in seiner ganzen Reinheit und Erhabenheit entgegen. Das Gemälde ist unvollendet, die Gewandung, der Hintergrund und das Beiwerk sind nur entworfen, auch die Farbe ist nicht solid, und ebenso ist die Modellirung nicht von der Kraft, wie in dem Porträt der Mona Lisa. Selbst die Composition ist bizarr und kann sich nicht mit der des Kartons zu London messen, die Köpfe jedoch sind bewunderswürdig. Die Jungfrau und die heilige Anna haben eine edle, zarte und ein wenig herablassende Miene, das unaussprechliche Lächeln, den süßen und wollüstigen Blick der Frauen Leonardo's; schöne und sinnliche Madonnen, die man so oft nachgebildet hat, ohne sie je erreichen zu können.

Sollte dieser Typus der heiligen Anna, der Mona Lisa, des Johannes eine freie Schöpfung des Leonardo'schen Geistes sein, oder ist der Maler diesem Ideale, das ihm dunkel vorgeschwebt, in Wirklichkeit begegnet? Eine vor einigen Jahren unter eigenthümlichen Umständen gemachte Entdeckung verdient erwähnt zu werden, indem sie erklären dürfte, wie Leonardo, der für seine Männerköpfe die verschiedenartigsten Modelle wählte, für seine Frauenköpfe nur diesen einen Typus annahm, der so leicht kenntlich ist und der doch Alle, welche sich mit seinen Bildern beschäftigen, in Verlegenheit setzt. Unter den Gemälden, welche dem König Louis Philipp gehörten und versteigert worden sind, befand sich auch eine

*) Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, III. p. 426. [Nach einer neuern Arbeit Waagen's über den Meister, Leonardo da Vinci-Album, befindet sich dieser Karton auf dem Gute Nordkirchen in Westfalen, das einem Grafen Esterhazi zugehört.]

**) Siehe besonders den bronzenen David in der Uffizien zu Florenz.

schöne Cederholztafel, auf welche eine, wie es schien, ziemlich mittelmäßige Figur gemalt war. Ein Pariser Kunsthändler M. Moreau kaufte sie, indem er wahrscheinlich hinter dem plumpen Anstrich irgend ein Geheimniß versteckt glaubte. Als das Brett gereinigt war, fand man auf demselben eine wundervolle Malerei, in welcher ich, als ich sie vor einigen Jahren sah, sofort die Hand Leonardo's erkannte. Man sagt, daß dieses Gemälde auf Befehl des Herzogs von Orleans, Sohn des Regenten, überpinselt und auf einen Boden des Palais-Royal verwiesen worden wäre, wo es in Vergessenheit gekommen, daß aber Louis Philipp, durch Familienpapiere von dem Vorhandensein dieses Leonardo unterrichtet, sich häufig danach erkundigt habe. Was daran auch wahr sei, dieses Bild stellt eine halb liegende, fast nackte Frau dar, offenbar nach der Natur gemalt. Es ist die Mona Lisa, es sind dieselben Züge, dasselbe Lächeln des Mundes und der Augen, dieselben wunderbaren Hände. Wenn man hinzufügt, daß zwei Porträts, Brustbilder und unbekleidet, von dieser Frau existiren, — das eine befand sich in der Galerie Fesch, das andere ist noch in der Ermitage*), — daß ferner Mona Lisa Gherardini die dritte Frau des Francesco del Giocondo war, welche er 1495 heirathete, daß wenige Jahre später Leonardo da Vinci, im besten Mannesalter mit dem verführerischen Reiz des Genies, mit allen Vorzügen des Geistes und Körpers ausgestattet, sich in Florenz befand, daß dieses Bildniß, an welchem er beinahe vier Jahre arbeitete oder doch zu arbeiten vorgab, weit entfernt in die Hände des Gatten zu gelangen, im Besitz des Malers blieb, welcher es an Franz I. für 4000 Goldthaler (45,000 Frcs.) verkaufte, daß endlich von dieser Zeit an alle Malereien und insbesondere Zeichnungen**) Leonardo's eine frappante Aehnlichkeit mit dem noch vorhandenen Bildniß der Mona Lisa darbieten, — so wird man in diesem Zusammentreffen von Umständen, von dem ich nicht allein überrascht worden bin, die plausible Erklärung einer Thatsache finden, die vielleicht einzig in der Kunstgeschichte dasteht.

Die Wiederholungen der Mona Lisa sind sehr zahlreich; es finden sich

*) Dr. Rigollot, Catalogue de l'oeuvre de Léonard de Vinci, Paris, Dumonlin 1849. p. 67.; Waagen, die Gemäldesammlung der k. Ermitage, München 1864. S. 34.

**) Vergl. die Zeichnungen in Florenz, welche dort, wo sie wahrscheinlich gemacht wurden, geblieben sind. [Von einem dieser reizenden Frauenköpfe aus der Sammlung der Uffizien geben wir eine Abbildung in facsimilirtem Holzschnitt (Fig. 16) und stellen ihm zur Seite einen interessanten Mannskopf aus der Sammlung des Königs von Italien. Fig. 17.]

solche in den Museen von Madrid und München, zu Florenz in der Casa Mazzi, zu Rom bei dem Fürsten Torlonia, in der Villa Sommariva am



Fig. 16. Nach einer Handzeichnung in der Sammlung der Uffizien.

Comer See und zu London in der Sammlung Hume. Das Portrait im Louvre ist sehr dunkel geworden, aber ohne etwas an seiner Harmonie und Schönheit zu verlieren, und ohne Zweifel haben die Commentatoren Va-

sari's nur aus Unachtsamkeit geschrieben, „daß es durch eine ungeschickte Restauration schwer gelitten hätte." Die geringste Retouche an einem solchen Wunderwerk würde in die Augen fallen. Das Gemälde ist völlig un-

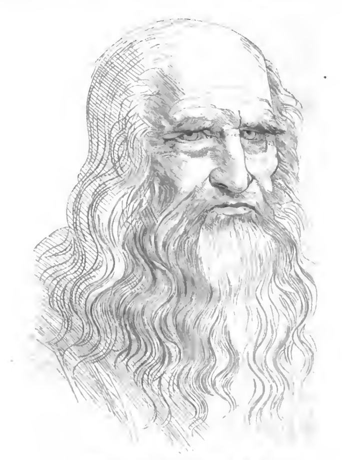


Fig. 17. Nach einer Handzeichnung im Besitz des Königs von Italien.

berührt und in dieser Beziehung sind der Verwaltung des Louvre ganz ungegründete Vorwürfe gemacht.

In ihrer relativen Unsterblichkeit haben die Schöpfungen des Geistes mit denen der Natur die Aehnlichkeit, daß die Jahre sie unberührt lassen und ewige Jugend ihr Theil ist. Während die Schöpfungen der Natur

von Jahr zu Jahr sich verjüngen, bewahren die Werke der Kunst auf eine beständigere Art und ungeachtet der Einwirkungen der Zeit das lebendige Bild des Gedankens, welcher sie schuf. Die einen wie die anderen bleiben, während sich zu ihren Füßen der Staub der Generationen, die sich ihrer erfreuten, aufhäuft. Diese üppige und reizende Mona Lisa existirt seit mehr als drei Jahrhunderten. Tausende von Menschen jeden Alters, jeden Schlages umdrängten diesen engen Rahmen. Sie wärmten sich an den Strahlen dieser klaren und feurigen Augen. Sie hörten von diesen verführerischen Lippen lügnerische Reden und trugen nach allen vier Weltgegenden hin den vergifteten Pfeil im Herzen. So lange als nur noch einige Spuren von dieser wunderbaren und unheilvollen Schöpfung da sind, werden diejenigen, welche die Geheimnisse der Seele in den Gesichtszügen zu lesen wissen, nicht aufhören, diese Sphinx nach dem Sinne des ewigen Räthsels zu fragen. Liebende, Dichter, Träumer, gehet hin, um zu ihren Füßen zu sterben! Weder Eure Verzweiflung, noch Euer Tod wird von diesem Munde das bezaubernde Lächeln verwischen, jenes unbarmherzige Lächeln, welches die Glückseligkeit verspricht, aber niemals gewährt.

Der heilige Johannes*) ist minder vollendet als die Mona Lisa und dennoch glaube ich nicht, daß irgend ein anderes von den Werken Leonardo's sich so dem Ideal genähert habe, welches er verfolgte; aber welch' seltsamer Einfall in die Hand dieser profanen Figur ein Kreuz zu legen! Dieser heilige Johannes ist ein Weib; Niemand kann sich darüber täuschen. Es ist das Bild der Wollust: mit einer unglaublichen Macht packt es die Seele des Beschauers, man glaubt es schon einmal gesehen zu haben: es gräbt sich in die Einbildungskraft wie jene schmerzlichen und zugleich entzückenden Erinnerungen, welche man gern los sein möchte und zu denen man doch immer wieder von Neuem zurückkehrt. Ich entsinne mich, daß, als ich zum ersten Male nach Rom ging, ich durch irgend

*) Das Bild gehörte der Sammlung Franz' I. an. Ludwig XIII. schenkte es Karl I., welcher ihm dafür ein Porträt von Holbein (Erasmus) und eine heilige Familie von Tizian gab. Jabach erwarb es bei dem Verkauf der Kunstgegenstände Karl I. und überließ es Ludwig XIV. — Félibien (Entretiens sur la vie des plus excellents peintres, Londres 1705 I. p. 174.) spricht von einem Kopf des heiligen Johannes, den Leonardo um 1513 für Camillo degli Albizzi gemalt habe. Ist das unser Bild, oder handelt es sich um ein verlorenes? [In der deutschen Ausgabe des Vasari wird in den Noten: ein Kopf Johannes des Täufers auf der Schüssel, als in der Ambrosiana befindlich, aufgeführt. Félibien kann diesen Kopf gemeint haben.]

einen Unfall mit dem Wagen nahe bei Baccano aufgehalten wurde. Von dem Gipfel des Hügels herab, welcher die elende Kneipe trägt, erstreckt sich der Gesichtskreis über die ganze römische Campagna und über die Stadt. Das Schauspiel, das ich seit Jahren zu sehen gewünscht, ich hatte es vor meinen Augen. Aber die Gestalt des heiligen Johannes verfolgte mich. Um meine Aufmerksamkeit auf die großartige Scene zurückzuführen, welche mich umgab, recitirte ich die erschütternden Verse, welche Alfieri auf dieser Stelle gedichtet hat:

Vuota insalubre region, che stato
Ti vai nomando . . .

„Ungesundes und entvölkertes Land, welches Anspruch macht auf den Namen eines Staates! Bleiche, zurückstoßende und entartete Gesichter eines kraftlosen und schuldigen Volkes .... Fürst, den Anderer Narrheit glücklich nennt; Stadt ohne Bürger; ehrwürdige Tempel ohne Religion... ungerechte Gesetze, welche sich mit jedem Jahrhundert verschlechtern,.... das bist du, Rom, du, der Sitz aller Laster.“ Es war vergebens, das wollüstige Bild verließ mich nicht; es schwamm vor mir auf der weiten Landschaft, ich sah seine bösen, lächelnden Lippen, seine trunkenen Augen, seine Fülle goldenen Haares, und ich zog in die ewige Stadt ein, an der Seite das Gespenst des falschen Gottes aller Zeiten.

Die bedeutenden Arbeiten, welche Leonardo in Mailand ausgeführt, hatten ihn eben nicht zum reichen Manne gemacht. Auf einem großen Fuße lebend und wenig haushälterisch, theilte er gern mit seinen Schülern und Freunden. Er war sehr gutmüthig; Melzi nennt ihn in seinen Briefen: „Lieber Freund und trefflicher Vater.“ Dabei hatte er weder jene Strenge des Charakters, noch jene unabhängige Sinnesart, welche aus einer stoischen Weltanschauung oder lebensklugen Vorsicht hervorgeht. Der Brief, den der Schöpfer des Abendmahls an den Herzog von Mailand schrieb, um ihm seine traurige Lage darzulegen, ist so de- und wehmüthig, wie ihn wohl noch nie ein Künstler solcher Bedeutung geschrieben: „Er hat keinen Auftrag von Belang mehr. Er will seine Kunst aufgeben. Er hat sein Leben dem Dienste des Herzogs gewidmet, er ist jeder Zeit bereit zu gehorchen, aber er ist in Rückstand mit seinem Gehalte und hat nichts, um seine

Arbeiter zu bezahlen; er bittet, daß man ihm nur einige Kleidungsstücke gebe.."*) Lodovico schenkte ihm, nach einer am 26. April 1499 ausgestellten Urkunde einen vor dem vercelli'schen Thore gelegenen kleinen Weinberg von sechzehn Quadratruthen. Kurze Zeit darauf wurde der Herzog in dem raschen Feldzuge Ludwig's XII. aus seinen Staaten vertrieben, und Leonardo widmete seinem alten Gönner folgenden von seiner Hand auf den Deckel einer seiner Handschriften gesetzten Nachruf: „Der Herzog verlor sein Land, das Glück und die Freiheit; er hat von allem, was er unternahm, nichts vollendet."

Leonardo sah mit eigenen Augen das Modell seines Francesco-Sforza-Denkmals, die Malereien, welche er im Palast des Herzogs ausgeführt hatte, seine großen und bewunderungswürdigen Baurisse für den Palast des Galeas San Severino vernichten; indessen scheint er Anfangs nicht daran gedacht zu haben, Mailand zu verlassen, und aus einigen Bemerkungen in seinen Handschriften ersieht man, daß er sich an die Person des Fürsten gebunden glaubte und daß er in einem Lande zu bleiben wünschte, in welchem er jetzt einiges Eigenthum besaß und wo er gern seine Thätigkeit fortgesetzt hätte. Wahrscheinlich verhinderten die Kriegsunruhen Ludwig XII. von den Talenten eines Mannes Gebrauch zu machen, den er später so hoch zu schätzen wußte; Leonardo ging nach Florenz mit seinem Schüler Salai und seinem Freunde, dem Mathematiker Luca Pacioli, für dessen Buch über die göttliche Proportion, das jedoch erst einige Jahre später, 1509, erschien, er zahlreiche Kupfer geliefert hatte.

In Florenz fand er alle seine Freunde unter dem Eindrucke der Bewegung und Verwirrung, welche die Hinrichtung Savonarola's im Gefolge hatte. Fra Bartolommeo war im Kloster San Marco Mönch geworden; Lorenzo di Credi, außer sich über den Tod des Reformators, hatte der Malerei entsagt und wollte sich in das Hospital S. Maria Novella zurückziehen, um dort zu sterben. Boticelli, welchen Leonardo in seiner Abhandlung über die Malerei**) seinen Freund nennt, war alt, arm und

*) Amoretti, Memorie p. 75.

**) Dieser wenig bekannte Ausspruch Leonardo's verdient hier citirt zu werden: Wenn ein großer Maler nicht alle Darstellungsgebiete der Malerei gleichmäßig liebt, so wird er nie universell werden können; z. B., wenn Jemand keinen Geschmack an der Landschaft findet und meint, daß ihr Studium zu geringfügig sei, um sich damit zu beschäftigen, wie es unser Freund Boticelli machte, der zuweilen sagte, daß man nur einen in verschiedene Farben getauchten Schwamm gegen eine Wand zu werfen brauche, um eine Sudelei zu erhalten, die wie eine Landschaft aussehen werde.

niedergedrückt, war nicht mehr der fröhliche Geselle, als welchen er denselben vor zwanzig Jahren gekannt hatte. Perugino war der einzige unter seinen alten Freunden, welcher sich in keiner Weise an den Ereignissen, deren Schauplatz Florenz war, betheiligt hatte. Seine Bekanntschaft mit Leonardo war von sehr altem Datum; gleich diesem war er höchst indifferent gegen alle politischen und religiösen Fragen; es steht auch fest, daß er den Schöpfer des Abendmahls während seines damaligen Aufenthaltes in Toscana öfters besuchte.

Leonardo ging sofort nach seiner Ankunft an die Bearbeitung seines Projectes bezüglich der Canalisation des Arno, welchen er von Florenz bis nach Pisa schiffbar machen wollte.*) Auch begann er um diese Zeit vielleicht das Bildniß der Mona Lisa und malte das der schönen Ginevra de' Benzi, welche Ghirlandajo bereits in einer seiner Fresken zu Santa Maria Novella angebracht hatte; doch blieb er nicht lange in seiner Vaterstadt. Er begab sich in den Dienst des Cäsar Borgia, der ihn im Jahre 1502 zu seinem General-Ingenieur ernannte.**) Fast dieses ganze Jahr brachte er damit zu, Häfen zu zeichnen, Festungsbauten zu entwerfen, und bereiste zu diesen Zwecken die Romagna und Umbrien. Kurze Zeit vor Beginn des Anghiari-Kartons machte er eine Reise nach Rom.***) Wenn er das Fresko von S. Onofrio nicht früher, was ich jedoch glaube, gemalt hat, so ist das schöne Werk während dieses abermaligen Aufenthaltes zu Rom entstanden. Vom Januar 1502 an war er wieder in Florenz, wo wir ihn unter den Künstlern finden, welche berufen waren, ihre Meinung über den Platz abzugeben, auf den der David Michelangelo's zur Aufstellung gelangen sollte. Endlich im Jahre 1504 wurde er beauftragt, eine der Wände des großen Saales im Palazzo vecchio mit einem Gemälde zu schmücken. †)

Ich habe bereits von der bezüglichen Composition Leonardo's gesprochen (S. 39) und will nicht weitläufig auf dieselbe zurückkommen. Er hatte einen Zug aus der florentinischen Geschichte darzustellen und wählte dazu eine Episode aus der Schlacht bei Anghiari, in welcher seine Landsleute den Piccinino schlugen, der damals dem Filippo Maria Visconti diente. Da er wußte,

*) Das Project wurde später ausgeführt.

**) Archives Melzi.

***) Gaye, Carteggio II. p. 89.

†) Gaye, Carteggio II. 88, 90.

daß auch Michelangelo an der Ausmalung des Palazzo vecchio betheiligt war, so geschah es gewiß nicht ohne Absicht, daß er einen Moment lebendigster Action ergriff, welcher ihm gestattete, seinem gefürchteten Nebenbuhler auf dessen eigenes Terrain zu folgen. Es ist bekannt, daß uns fast keine Spur von dem Karton geblieben ist, welchen Leonardo für diese Malerei ausführte, letztere selbst ist zerstört. Die ungenaue Beschreibung Vasari's, das, was Leonardo selbst darüber äußert und was Amoretti veröffentlicht hat,*) eine sehr unzureichende Zeichnung Raffaels**), einige Umrisse, welche sich bei Gerli finden und welche sich darauf zu beziehen scheinen, die in der Etruria pittrice gestochene Zeichnung der Casa Rucellai,***) endlich der Stich von Edelinck nach einer Zeichnung von Rubens (Fig. 18.), welcher, da er den Karton nicht gesehen, nur eine mehr oder weniger alte Copie von dieser Composition reproduciren konnte: dies sind die einzigen Mittheilungen, welche wir über dieses große Werk besitzen; denn die vor einigen Jahren von M. Bergeret publicirte Lithographie darf ich wohl kaum anführen, da sie nach einer Zeichnung, welche Niemand gesehen hat, ausgeführt ist und eine armselige Idee von dem Leonardo'schen Werke geben würde, ebensowenig einige andre derartige Reproduktionen oder Stiche, welche ebenfalls auf Authenticität keinen Anspruch machen können.

Indem er ein Reitergefecht als Vorwurf wählte, hatte Leonardo das Mittel gefunden, in seine Composition sein Lieblingsthier einzuführen, das er ebenso wie die menschliche Gestalt studirt hatte und dessen Formen und Bewegungen er auf's Gründlichste kannte. Indem er ferner eine Handlung schilderte, welche sich nur unter einer kleinen Anzahl von Figuren, in nächster Nähe des Beschauers auf dem Vordergrund des Gemäldes abspann, also die Zusammensetzung der verschiedenen Gründe vermied, welche niemals seine starke Seite gewesen zu sein scheint, hielt er sich innerhalb der günstigsten Bedingungen für Entfaltung seiner Kräfte. Zudem ist es wahrscheinlich, daß er, gereizt durch den glänzenden Ruf seines jungen Rivalen, an diese Composition die ganze Sorgfalt setzte, deren er fähig war, und daß er die größten Anstrengungen machte, um in der öffentlichen Meinung nicht den ersten Platz zu verlieren, welchen ihm zu bestreiten

*) Manuscript N — Amoretti, Memorie p. 87, 88.

**) Diese Zeichnung, welche Sir Thomas Lawrence besaß, befindet sich jetzt in der reichen Sammlung von Oxford.

***) Etruria pittrice, Firenze, 1791. pl. XXIX.

bis dahin Niemandem eingefallen war. So unzulänglich nun auch die Zeichnung des Rubens sein mag, so besitzen wir in ihr doch sicher die Hauptlinien, das Wesentliche der Leonardo'schen Composition. Läßt sich

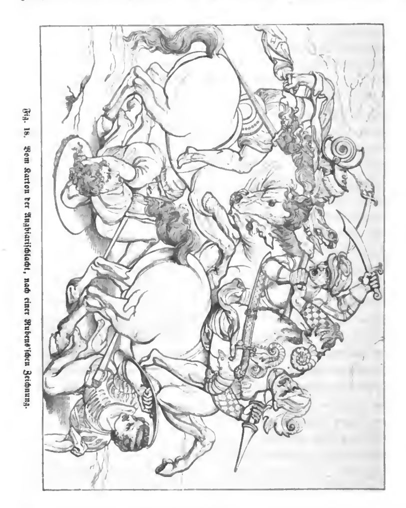


Fig. 18. Vom Karton der Anghiarischlacht, nach einer Rubens'schen Zeichnung.

nun auch wohl denken, daß Leonardo durch eine vorzügliche Ausführung die Schwäche der Erfindung weniger fühlbar gemacht haben würde, wenn er die von ihm nur angefangene Malerei im Saale des Palazzo vecchio beendet hätte, so muß man nach dem Wenigen, was wir davon wissen, doch

der öffentlichen Meinung Recht geben, insofern diese, durch den Wettkampf der beiden größten Künstler der Zeit unglaublich erregt, sich ganz entschieden für Michelangelo aussprach.

Leonardo begann seinen Karton im Februar 1504. Im Monat April des folgenden Jahres war er beendet, denn wir wissen durch die trefflichen Forschungen des Dr. Gaye,*) daß um diese Zeit die Malerei im Saal des Palazzo vecchio angefangen wurde. Die Signoria von Florenz hatte ihm fünfzehn Goldgulden für den Monat bewilligt und ihm einige Maler zur Hilfe beigegeben, welche unter seiner Leitung arbeiteten. Das Werk war im August 1505 noch nicht vollendet, als er es ganz plötzlich liegen ließ. Immer mit neuen Erfindungen beschäftigt, hatte er zur Grundirung der Mauer sich eines Mastix bedient, welcher auslief; es kann indeß auch sein, daß dieser Umstand und seine gewöhnliche Sorglosigkeit nicht die Hauptgründe waren, welche ihn dieser Arbeit abtrünnig machten, daß vielmehr der ungeheure Erfolg des Kartons von Michelangelo nicht ohne Einfluß auf seinen Entschluß war. Die Malerei des Leonardo da Vinci existirte noch im Jahre 1513, jedoch, wie es scheint, bereits sehr verdorben; denn der Magistrat von Florenz war genöthigt, sie um diese Zeit mit einem Verschlag zu umgeben, damit sie nicht ganz und gar zerstört würde. Von dieser Zeit ab ist jede weitere Spur dieses Werkes verschwunden.**)

Es war im Jahre 1505, während er noch an der Malerei des Palazzo vecchio arbeitete, als er die drei von Francesco Rustici gegossenen Figuren modellirte, welche sich noch über der nördlichen Thür des Florentiner Baptisteriums befinden. Mitte August des folgenden Jahres kehrte er nach Mailand zurück, wo Charles d' Amboise, Marschall von Chaumont, unter Ludwig XII. Gouverneur der Lombardei, ihm mit der warmen Freundschaft entgegenkam, die er ihm bis zu seinem Tode bewahrte***). Der Marschall ließ im August 1506 bei der Signoria von Florenz anfragen, ob Leonardo seinen Aufenthalt in Mailand nicht verlängern

*) Gaye, Carteggio II p. 89.

**) Gaye, Carteggio II p. 90.

***) Das schöne Porträt im Louvre (N. 404), welches noch in den letzten Jahren für das Karls VIII. oder Ludwig XII. galt, ist das des Marschalls von Chaumont, wie Ch. Leblanc in dem Iconographe darlegt. Das Porträt, welches lange Zeit dem Leonardo zugeschrieben wurde, ist sicher nicht von ihm. Waagen schreibt es dem Beltraffio zu; doch ist es, aller Wahrscheinlichkeit nach, von Andrea Solari.

dürfe „weil er noch seiner Arbeit auf kurze Zeit nöthig hätte.“ Die Antwort der Signoria hatte jedenfalls nicht günstig gelautet, denn im darauf folgenden Monat October schrieb der Marschall selbst: „Da wir des Meisters Leonardo noch bedürfen, so würden Ew. Exc. uns ein großes Vergnügen machen, wenn Sie den Urlaub des Leonardo, ungeachtet des von ihm gegebenen Versprechens, verlängern wollten, damit er in Mailand bleiben und einige Arbeiten, die er für uns begonnen, vollenden könne.“ Der gestrenge Gonfaloniere Soderini antwortete trocken: „Ew. Herrlichkeit wollen uns entschuldigen, daß wir den Aufschub, welchen Sie für Leonardo da Vinci erbitten, nicht gestatten können; er hat sich gegen die Republik nicht so aufgeführt, wie es sich geziemt, denn er hat eine gute Summe angenommen und hat einen kleinen Anfang zu einer großen Arbeit gemacht, zu deren Ausführung er sich verpflichtet hatte, und aus Liebe zu Ew. Herrlichkeit hat er sich wie ein Angeber*) benommen. Wir wünschten nicht mehr in der Sache angegangen zu werden, denn seine Arbeit soll Jedermann befriedigen, und wir können nicht, ohne darunter zu leiden, sie noch länger hinausschieben.“

Leonardo verließ Mailand, nicht ohne von dem Marschall einen Brief voll der wärmsten Empfehlungen mitzunehmen, welche den schrecklichen Gonfaloniere entwaffnen sollten. „Die vortrefflichen Werke — sagte Charles d'Amboise — welche Meister Leonardo, Euer Mitbürger, in Italien und besonders in dieser Stadt geschaffen hat, haben alle, die sie gesehen haben, bewogen, ihn recht sehr zu lieben, ehe sie ihn noch kannten. Und was uns anlangt, so gestehen wir, daß wir zu denen gehören, welche ihn liebten, bevor sie noch seine persönliche Bekanntschaft gemacht hatten. Aber nachdem wir mit ihm persönlich verkehrt und aus eigner Erfahrung seine verschiedenen außerordentlichen Gaben kennen gelernt haben, sind wir in der That zu der Ueberzeugung gelangt, daß sein Name, obwohl gefeiert wegen der Malerei, noch dunkel zu nennen ist im Vergleich zu dem Lobe, so er wegen seiner übrigen Eigenschaften verdient, welche seine größten Gaben bilden; und wir wollen bekennen, daß er durch seine Leistungen in allen Gegenständen, worin wir ihn in Anspruch genommen, Entwürfe zu Baulichkeiten und sonstige Dinge, welche im Bereich unserer Stellung liegen, uns in einer solchen Weise genug gethan, daß er uns nicht allein zu-

*) Im Texte heißt es delatore, doch glaube ich, daß dilatore zu lesen ist.

frieden gestellt, sondern mit Bewunderung erfüllt hat. In Anbetracht, daß Ihr wohlwollend uns ihn die verflossenen Tage gelassen habt, würden wir uns undankbar zeigen, wenn wir nicht die Gelegenheit seiner Rückkehr in sein Vaterland ergriffen, um Euch unsere Dankbarkeit auszudrücken.... Und wenn es nöthig wäre einen Mann von diesem Verdienst den Seinigen zu empfehlen, so würden wir ihn Euch auf's Beste empfehlen, und wir versichern Euch, daß Ihr nichts zur Mehrung seiner Güter, Annehmlichkeiten und Ehren thun könnt, ohne daß wir nicht mit ihm uns außerordentlich darüber freuen würden."*)

Dieser Brief hinderte das Oberhaupt der Republik nicht, dem Leonardo sehr hart seine Unpünktlichkeit, seinen Mangel an Treue und selbst den Vorschuß, den er auf die unbeendete Arbeit erhalten hatte, vorzuwerfen. Leonardo, beleidigt, lief bei seinen Freunden herum, um die Summe aufzubringen, die man ihm vorwarf, und trug sie zu Soderini. Es muß indessen hinzugefügt werden, daß sie der Gonfaloniere nicht annahm; aber es scheint, daß von diesem Augenblick an Leonardo mehr als je daran dachte, sein Vaterland zu verlassen, wo er, man muß es zugeben, nie besonders gewürdigt worden war. Nur auf kurze Zeit kehrte er in den Jahren 1507 und 1511 wieder zurück, und zwar wegen eines Prozesses, den er in Erbschaftsangelegenheiten gegen seine Brüder führte, ferner im Jahre 1514, als er sich mit Giulio de' Medici zur Weihe Leo's X. nach Rom begab. Bei seiner Rückkehr nach Mailand fand Leonardo das wieder, was ihm das Theuerste auf der Welt war, die Ruhe und seine guten Freunde. Die Lombardei, zerrüttet durch den Krieg und das Parteigetriebe, wurde unter der gerechten und weisen Verwaltung des Marschalls von Chaumont und des Gian-Giacomo Trivulce neugeboren. Melzi empfing Leonardo auf seinem Landhaus zu Vaprio, und hier war es, wo die beiden in freundschaftlicher Gemeinsamkeit jene riesige Madonna malten, deren Kopf nicht weniger als sechs Palmen hatte und welche, theils durch die Zeit theils durch die Unbill der Soldaten zerstört, in ihren Ueberresten immer noch die Spuren majestätischer Hoheit erkennen läßt. Der Meister sammelte wiederum seine Schüler um sich, und das erste Geld, das er einnahm, theilte er, wie man erzählt, mit seinem Schüler Salai, der seine Schwester ausstatten wollte. Nach Mailand zurückberufen, hauptsächlich um den Kanal von Martesana zu vollenden, konnte er, unter dem erleuchteten und freund-

*) Gaye, Carteggio II. p. 86, 87, 94.

schaftlichen Schutze des Charles d'Amboise, sich ungestört seinen wissenschaftlichen Studien und der Verfolgung seiner Einfälle überlassen. Im Jahre 1508 schrieb er seine Arbeit über den Kanal von Martesana, in welcher er die Mittel zur Verringerung der Verluste erörterte, welche sich daraus ergaben, daß man das Wasser des Lodigiano zu landwirthschaftlichen Zwecken auf Unkosten der Schifffahrt verwendete. Im folgenden Jahre vollendete er das große Reservoir und die Schleusen des Kanals von San Christoforo, und Ludwig XII. belohnte ihn für diese Arbeit mit dem Eigenthumsrecht auf eine Wasserstrecke dieses Kanals.

Ohne die Grenzen zu überschreiten, die ich mir gezogen, kann ich nur eine sehr unvollständige Uebersicht der wissenschaftlichen Arbeiten des Leonardo geben. Er hat den größten Theil der modernen Erfindungen angedeutet oder doch geahnt. Aus mehreren Stellen seiner Handschriften ist zu entnehmen, daß er vor Copernicus die Bewegung der Erde erkannt hatte. Seine Beobachtungen über den Umlauf des Blutes, über die Capillarität, über den Magnet, die Brechung der Lichtstrahlen, das Funkeln der Sterne, das Mondlicht, über Ebbe und Fluth, seine Studien in der Pflanzenphysiologie, mehr noch in der Geologie, in welcher er, drei Jahrhunderte voraus, und in zwar sehr bestimmter Weise, die Grundlagen einer Wissenschaft darlegt, die man für ganz neu hält, machen ihn zu einem der ausgezeichnetsten Naturforscher der Neuzeit. Er erfand die Camera obscura und den Hygrometer. Seine Kenntnisse in der reinen Mathematik waren sehr umfassend, und namentlich befleißigte er sich, sie auf industriellem Gebiete zu verwerthen. Er nannte die Mechanik „das Paradies der mathematischen Wissenschaften.“*) Man findet unter seinen Zeichnungen Maschinen um das Eisen zu walzen, um Schrauben und Sägen herzustellen, zum haspeln, zum Tuchscheren, hobeln, graben, sondiren, ackern, wobei der Wind als bewegende Kraft dient, — einen Bratenwender, der zu Rom noch jetzt in Gebrauch ist und welchen die durch das Herdfeuer verdünnte Luft in Bewegung setzt. Endlich den sehr detaillirten Plan zu seiner famosen Kanone (architonnere, architonitro), welcher beweist, wie er bereits auf den Gedanken gekommen war, den Wasserdampf als bewegende Kraft anzuwenden.**)

*) Manuscript E. fol. 8.

**) Venturi, Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci, Paris, Duprat, V. und Libri, Histoire des sciences mathématiques en Italie III. Die Bibliothek des Pariser Instituts besitzt zwölf Bände Leonardo'scher Manuscripte.

Ludwig XII. liebte die Künste und suchte sie mit Verständniß zu fördern. Ein Bewunderer der Lombardischen Schule, begünstigte er auch nicht weniger die französische Kunst. Unter seiner Regierung nahm die französische Architektur jenen wunderbaren Aufschwung, in welchem sie leider unter Franz I. durch den schlechten Geschmack der italienschen Künstler von Fontaineblau wieder gehemmt wurde. Der Cardinal d'Amboise war es, welcher den Andrea Solari kommen ließ, um das reizende Schloß von Gaillon auszumalen, sein Bruder war es, welcher das Hotel de Cluny vollendete, und einer seiner Neffen, der Marschall von Chaumont, hat das Verdienst den Leonardo da Vinci gegen das Uebelwollen seiner eigenen Landsleute in Schutz genommen zu haben; auch versuchte es dieser, den Meister nach Frankreich zu ziehen. Im Jahre 1507 erhielt Leonardo den Titel „Maler des Königs." Jedoch täuscht sich Amoretti, wenn er sagt, daß Leonardo 1506 eine Reise nach Frankreich gemacht habe, denn am 12 Januar 1507 schrieb der Gesandte Francesco Pandolfini von Blois aus an die Signoria von Florenz: „Ich befand mich diesen Morgen bei dem allerchristlichen Könige. Se. Majestät ließ mich rufen und sagte: Eure Herren müssen mir einen Dienst erweisen. Schreibet ihnen, daß ich mich des Meisters Leonardo, ihres Malers, bedienen möchte, welcher sich in Mailand befindet; ich wünschte, daß er mir gewisse Dinge malte. Leitet es ein, daß diese Herren ihm einschärfen, mich prompt zu bedienen und Mailand nicht vor meiner Ankunft zu verlassen. Er ist ein guter Meister und ich wünschte einige Sachen von seiner Hand. Schreibet nach Florenz dieses Resultat auszuwirken und macht es rasch . . . Und alles das ist durch ein kleines Bild seiner Hand gekommen, welches neuerlich hierher gebracht und als ein ganz vorzügliches Werk beurtheilt worden ist. In der Unterhaltung fragte ich Se. Majestät, welches Werk sie von ihm wohl wünsche. Sie antworteten mir: einige kleine Madonnenbilder und Anderes, was mir einfallen wird; vielleicht auch werde ich mein Porträt von ihm malen lassen".*)

Leonardo genoß nicht lange die seinem Geschmack so zusagende Stellung, welche ihm der Marschall von Chaumont bereitet hatte. Der Tod raubte ihm 1511 diesen Gönner, der ihm zugleich ein lieber Freund war. Bald darauf kamen noch ernstere Ereignisse, um alle seine auf Ruhe und ungestörtes Studium gerichteten Pläne über den Haufen zu werfen. Die

*) Gaye, Carteggio II., p. 95, 96.

Truppen der heiligen Ligue setzten den jungen Herzog Maximilian wieder auf den Thron seines Vaters. Es scheint, daß Leonardo sich ihm zu nähern suchte, und man glaubt sogar, daß er sein Porträt malte; doch war er zu stark compromittirt, um sich auf seinem Platze behaupten zu können, und als Ludwig XII. auf seine Eroberung durch den Vertrag von 1514 definitiv verzichtete, beschloß er mit seinen Schülern sich nach Rom zu wenden. Seine Schüler wollten das Mißgeschick ihres alten und entmuthigten Meisters theilen; sie folgten ihm, wie es eine Notiz von der Hand Leonardo's bestätigt: „Heute, den 24. September reise ich von Mailand ab mit Giovanni (Beltraffio?), Francesco Melzi, Lorenzo und Fansoia." Am dritten Tage auf dem rechten Ufer des Po angekommen, verweilten sie am Fuße eines Hügels, und Leonardo, der sich ein Andenken von einem Lande, das er nie wieder zu betreten glaubte, mitnehmen wollte, skizzirte die Landschaft, welche sie vor sich hatten. In Florenz traf Leonardo mit Giuliano de' Medici zusammen, welcher ihn, da er gerade nach Rom gehen wollte, um der Papstweihe seines Bruders, Leo's X., beizuwohnen, mit sich nahm. Indeß war die Aufnahme in Rom keine ermuthigende. Die Politiker sahen in Leonardo den Freund des Marschalls von Chaumont und des Trivulce, des Parteigängers Frankreichs. Die Künstler werden sich wenig um Einen bemüht haben, der da kam, um mit ihnen die Gunst Leo's zu theilen. Auch Raffael scheint sich nicht sehr um ihn gekümmert zu haben. Was Michelangelo betrifft, so ist es nicht wahrscheinlich, daß Leonardo ihn aufgesucht oder sich um seine Fürsprache bemüht habe. Die Rivalität der beiden großen florentinischen Künstler datirte von ihren Arbeiten für den Saal des Palazzo vecchio, und Leonardo hatte sicher nicht vergessen, mit welcher Bevorzugung seine Landsleute den Karton seines jungen Rivalen aufgenommen hatten. Zudem läßt eine Zeichnung zu einem Grabdenkmal, welche sich in der Sammlung des Sir Thomas Lawrence befand, annehmen, daß er mit ihm auch um das Grabmal Julius II. concurrirte, als man 1513 den ursprünglichen Plan reducirte. Michelangelo seinerseits mußte wenig Achtung für einen Mann haben, welcher weder in der Politik noch in der Religion eine bestimmte Meinung hatte, der, nachdem er den Lodovico il Moro gedient, sich mit Ludwig XII. verbunden, um schließlich sich Maximilian zuzuwenden, — der für den jedesmaligen Sieger Feste arrangirt und Triumphbogen errichtet hatte. Leonardo ward indessen so warm durch Giuliano de' Medici an Leo empfohlen, daß dieser ihm eine bedeutende Arbeit auftrug;

aber, erzählt Vasari, der Maler fing damit an Oele und Kräuter zu einem Firniß zu destilliren, und der Papst als er von diesen Vorbereitungen hörte, habe lachend gesagt: „O weh! der wird nichts zu Stande bringen, da er an das Ende denkt, ehe die Arbeit begonnen ist.“ *)

Franz I. zog wieder in die Lombardei ein. Leonardo, verletzt durch den Empfang, der ihm in Rom geworden war, schloß sich ihm an. Er wohnte den Festen, welche man dem jungen Sieger gab, bei und nahm an ihnen Theil. Er errichtete für Franz I. Triumphbögen, wie er es für Lodovico il Moro gethan hatte. In Pavia war es, wo er den famosen Löwen-Automaten construirte, welcher auf den König zuschritt, sich aufrichtete und aus der sich öffnenden Brust Lilien (die französische Wappenblume) hervorgehen ließ, welche der höfische Maler darin angebracht hatte. In Bologna, wo der König mit dem Papst zusammentraf, entschädigte sich das Selbstgefühl Leonardo's für die Wunden, die man ihm zu Rom geschlagen hatte. Er fand Vergnügen daran, sich immer im Gefolge Franz I. zu zeigen, und machte sich über die Personen, welche Leo umgaben und über die er sich zu beklagen gehabt hatte, in Caricaturen lustig. Franz I. nahm ihn zu Anfang des Jahres 1516 mit nach Frankreich und gab ihm eine Pension von 700 Thalern. Leonardo ließ sich im Schlosse Clou bei Amboise nieder. Sein treuer Melzi hatte ihn dahin begleitet. Während der viertehalb Jahre, welche er in Frankreich zubrachte, beschäftigte er sich mit dem Project eines Kanals, welcher die Sologne durchschneiden und Romorantin berühren sollte. Er war alt, müde, verdrießlich, seine Gesundheit nahm von Tag zu Tag ab, und am 2. Mai 1519 starb er. Die romanhaften Umstände, mit denen seine Biographen die letzten Augenblicke Leonardo's in Verbindung gebracht haben, entbehren der Begründung. Er starb nicht in den Armen Franz I., welcher damals mit seiner Bewerbung um die Kaiserkrone sehr beschäftigt war und, nach dem Hof-Journal, keine Reise vor dem Monat Juli gemacht hat. Der König war in dem Augenblicke, wo Leonardo starb, in St. Germain, um der Niederkunft der Königin beizuwohnen. Die Ordonnanzen vom 1. Mai sind von dieser Residenz datirt; auch erwähnt Melzi in seinem langen Briefe,**)

---

*) Er malte indessen in Rom zwei Bilder, eine Madonna und ein Kind. Beide Arbeiten sind verloren.

**) Venturi, Essai sur les ouvrages physico-mathémathiques etc. p. 39. — Amoretti, Memorie p. 119.

den er an die Brüder Leonardo's schrieb, um ihnen den Verlust, der sie getroffen, anzuzeigen, nichts von diesem Umstande, der doch wichtig genug gewesen wäre, als daß er desselben nicht gedacht haben sollte.

Vasari, der keine Gelegenheit vorübergehen läßt, seine Strenggläubigkeit hervorzukehren, klagt Leonardo geradezu der Gottlosigkeit an. „Er war so eingenommen von ketzerischen Meinungen, sagt er in seiner ersten Ausgabe, daß er an keine Art von Religion glaubte und daß er die Philosophie weit über das Christenthum setzte.“ Er modificirte später diese Version dahin: „gelebt bis dahin ohne Religion, wendete er vor dem Sterben seine Gedanken den katholischen Wahrheiten zu.“ Der Biograph irrt. Leonardo machte sein Testament, welches Amoretti uns aufbewahrt hat,*) bereits am 18. April 1518, also über ein Jahr vor seinem Tode. Er empfiehlt seine Seele nicht Gott allein, sondern auch der glorreichen Jungfrau Maria, allen männlichen und weiblichen Heiligen des Paradieses und dem Monsignor St. Michael.“ Er ordnete an, daß „in jeder der drei Kirchen von Amboise außer den drei großen Messen, sage, dreißig stille Messen gelesen werden sollten.“ Man hat viel Gewicht auf diese Umstände gelegt; für uns, welche wir nur den Charakter des Menschen und den Werth seiner Werke zu beurtheilen zu haben, sind sie von geringem Interesse. Solche extremen Sinnesänderungen sind bei Indifferenten nicht selten: die Welt verlangt sie, sodaß sie fast durch den Anstand geboten scheinen. Welche Ueberzeugungen aber auch Leonardo während seines letzten Lebensjahres gehabt haben mag, sie können das Urtheil, das man über seine Person fällen muß, nicht ändern, weil sie keinen Einfluß auf die Entwicklung seines Genies gehabt haben, und ich ziehe vor auf die Güte seines Herzens Gewicht zu legen, welche, wovon sein Testament glänzende Beweise giebt, nicht erst bis zum letzten Augenblicke wartete, um sich zu zeigen. Er giebt einen Theil seines Vermögens den Armen und das Uebrige vertheilt er unter seine Brüder, seinen getreuen Melzi, Battista de Vilanis und seinen Schüler Salaino.

Das Antlitz Leonardo's**) bestätigt das, was wir über seinen Charakter wissen. Es drückt Güte aus, viel Verstand und Scharfsinn, vielleicht zu viel Schärfe, die Ruhe eines Geistes, dem es an glühender

---

*) Amoretti, Memorie p. 113—118.

**) In den Uffizien zu Florenz in Oel, in Rothstift in der königl. Sammlung zu London; ebenfalls in Rothstift, beinahe von vorn, in der Akademie zu Venedig.

Begeisterung mangelt, aber der ausgezeichnet ist durch Gerechtigkeitsgefühl, Klarheit, Bestimmtheit und ebenmäßige Ausbildung. Der Außenwelt sowohl wie der Menschenseele gegenüber verhielt er sich als stiller Beobachter, in seiner doppelten Eigenschaft, als Gelehrter und als Künstler, untersuchte er gründlicher als irgend einer seiner Zeitgenossen die Geheimnisse der einen wie der anderen. Er hatte weder große Laster noch große Tugenden. Epikuräer in der edelsten Bedeutung des Wortes, schwelgte er in den ausgesuchtesten Genüssen des Verstandes und der Sinne. Seine gewaltige Beobachtungsgabe, sein ausgebildeter Schönheitssinn gestatteten ihm in seiner Kunst bezüglich der Ausführung Wunder zu thun, welche niemals übertroffen worden sind, und Vasari, der dem Leonardo so wenig gerecht ist, lobt ihn treffend wenn er sagt: „Niemand hat je der Malerei so viel Ehre gemacht." Obgleich scharfsichtig für Alles, was die Gedankenwelt betraf, drang er doch nicht tief in die moralische Welt ein. Die hohen und vollendeten Werke Leonardo's setzten in Erstaunen, fesseln und regen auf, aber ohne die Seele in ihren Tiefen zu erschüttern; sie ergreifen weder auf die Weise wie die Vision Ezechiels von Raffael, noch wie die Sybillen Michelangelo's. „Fliehe die Stürme," diese Worte, welche man auf einer seiner Handschriften liest, geben den Schlüssel zu seinem Charakter und zu seinem Leben, sie legen dar, was ihm fehlt. Leonardo kannte nie jene Stürme des Gefühls und des Herzens, deren Blitze göttliche Erleuchtungen, deren Donner heilige Worte sind. Und während ich dieses umfassende und eigenthümliche Genie zu ergründen suchte, kamen mir jene herrlichen Worte Goethe's nicht aus dem Gedächtniß:

„Wer nie sein Brod mit Thränen aß,
Wer nie die kummervollen Nächte
Auf seinem Bette weinend saß,
Der kennt Euch nicht, Ihr himmlischen Mächte!"

Leonardo da Vinci übte durch seine Werke, wie namentlich auch durch seine Unterrichtsweise, einen großen Einfluß auf die italienische Kunst und insbesondere zunächst auf die lombardische Schule aus. Vor seinem Auftreten in Mailand hatte sich dort zwar bereits am Bau des Domes ein reges und glänzendes Kunstleben entwickelt, die Malerei jedoch nahm darin nur eine untergeordnete Stellung ein. Die Werke eines Vicenzo Foppa, Civerchio u. s. w. können uns zeigen, wie weit die Malerei in der Lombardei hinter der von Toscana, Umbrien und Venedig zurückgeblieben war. Leonardo trat auf und regte durch Lehre und Beispiel die lombardische Schule zu einem herrlichen Aufschwung an. Die bereits selbständigen Künstler beugten sich vor dem Denkergeist in dem Meister, und seine auf ernstem Naturstudium und wissenschaftlicher Erkenntniß basirende Lehrmethode reifte gleichzeitig eine Reihe trefflicher Talente, die so im Geiste Leonardo's fortarbeiteten, daß ihre Werke nur zu häufig mit denen des Meisters verwechselt werden. Diese Verwechselung ist um so leichter, als die Schüler öfters nach seinen Entwürfen und Zeichnungen gearbeitet zu haben scheinen. Leonardo weckte in den Mailändern den Sinn für die geläuterte Form, wie das Bestreben nach Abrundung derselben. Das Großartige, Kräftige, das leidenschaftlich Bewegte blieb freilich den Schülern noch ferner als dem Meister; ebenso tritt in ihnen die Richtung des letzteren auf das Bestimmte, Individuelle zurück. Dafür wird die weiblich weiche Seite in Leonardo, welche dem milden freundlichen Charakter der Lombarden entgegenkam, im Sinne sanfter Grazie, stiller Anmuth erfolgreich weiterentwickelt. Sie halten dabei an jenem dem Leonardo eigenthümlichen Gesichtstypus fest, der unter den Händen der Schüler nicht selten etwas Geziertes und Ermüdendes erhält. Mit dieser Richtung hängt die glückliche Ausbildung des Colorits und namentlich des Helldunkels zusammen; wogegen der Meister in der wunderbaren Sicherheit der Zeichnung, in der Feinheit der Modellirung, in der anatomischen Kenntniß von keinem seiner Nachfolger erreicht wird.

Den ersten Platz unter den Nachfolgern Leonardo's nimmt Bernardino Luini*) ein, eine anziehende, liebenswürdige Künstlererscheinung, über deren Lebensverhältnisse man gern mehr wissen möchte, als auf uns gekommen ist. Nur zweimal wird der Name des Künstlers von Vasari flüchtig genannt: einmal im Leben des Garofalo, das andere Mal im Leben des Boccacino. Auch fehlt es den meisten seiner Arbeiten an Inschriften, Monogrammen, Jahreszahlen, um einen chronologischen Anhalt zu gewähren. Man vermuthet, daß er um 1470 in einer der kleinen Städte am Lago maggiore, vielleicht zu Luvino, worauf sein Name hinzudeuten scheint, geboren worden ist. Als die ungefähre Zeit seines Todes wird das Jahr 1531 genannt. Seine frühesten Arbeiten lassen mit Bestimmtheit annehmen, daß er bereits eine Schule durchgemacht hatte, ehe er sich der Einwirkung Leonardo's hingab. Aber selbst wenn er nicht ein unmittelbarer Schüler desselben gewesen sein sollte, so hat er ihn doch am treuesten reproducirt und innerhalb seiner Richtung eine Naivetät und Wärme der Empfindung, einen Seelenzauber entwickelt, der unwiderstehlich fesselt und dem Künstler eine hervorragende Stelle in der Kunstgeschichte sichert. Es ist eine der harmonischen Naturdisposition Raffaels verwandter Zug in ihm, welchen Meister er übrigens kannte und schätzte, wie so Manches in seinen Werken andeutet. Die universelle Kunstauffassung eines Raffaels, eines Leonardo, des Letzteren Wissenschaftlichkeit geht ihm ab. Zu einer ähnlichen Strenge der Composition, Größe und Tiefe der Charakteristik, wie die „Riesen des Cinquecento," schwang er sich nie empor. Seine Motive streifen meist an das Genrehafte, während seine Zeichnung immer etwas Stumpfes behält. Daß er aber keineswegs blos der Nachahmer Leonardo's gewesen ist, als den man ihn gewöhnlich zu betrachten pflegt, daß er Originalität besitzt und selbst großgefühlte, aus einer tiefen Auffassung des Gegenstandes hervorgegangenen Motive, das können uns namentlich seine zahlreichen Fresken zeigen. Ein großer Theil derselben, von Zerstörung bedroht, hat gegenwärtig in der Brera zu Mailand ein Asyl gefunden. Darunter ragen die thronende Madonna mit S. Antonius und S. Barbara, aus dem Jahre 1521, hervor, ferner die schöne Composition der heiligen Katharina, deren Leichnam von Engeln durch die Lüfte nach dem Berge Sinai getragen wird, wie

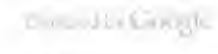
*) Luini wird auch Lovino oder Lovinus, wie er seine Gemälde signirte, genannt. Vasari nennt ihn da Lupino, und Lomazzo schreibt Lovini.

endlich die naiven und anmuthigen neun Bilder aus dem Leben der Maria. Auch mythologische Gegenstände finden sich von ihm in der Brera, ebenso glücklich und heiter erfunden als lebendig und schön in der Ausführung. In der Ambrosiana wird ein Freskobild, die Verspotung Christi, aufbewahrt, das des Künstlers Schranken bezüglich der Charakteristik darthut; Luini soll das große Werk um den geringen Preis von 100 Lire mil. (etwa 30 Gulden) gemalt haben. Berühmt noch unter seinen Mailänder Fresken sind die Darstellungen in der Kirche S. Maurizio (Monastero maggiore). Die Fresken, welche im Palazzo Litta aufbewahrt wurden, und welche das Leben der heiligen Katharina behandeln, sind kürzlich für die Summe von 100,000 Franken in den Besitz der Louvregalerie gelangt. Die spätesten (1529 und 1530) und zugleich trefflichsten Arbeiten Luini's sind die Malereien in der Kirche S. Maria degli Angeli zu Lugano und in der Kirche zu Saronno. Unter denen zu Lugano zeichnet sich namentlich die große, an edlen Motiven reiche Composition einer Kreuzigung aus, wie auch ein Lunettenbild der Madonna mit den beiden Kindern (Kloster der Riformati über der Thür des Refectoriums), welche letztere den ganzen Reiz der Luini'schen Kunst, seinen warmen Sinn für Jugendseligkeit wiederspiegeln (Fig. 19). In seinen Fresken zu Saronno, unter denen besonders vier Bilder aus dem Leben der Maria hervorzuheben sind, hat der Künstler sein Porträt angebracht. Er erscheint darin als stattlicher Greis mit weißem Haupt- und Barthaar.*) Obgleich diese Fresken stellenweise sehr überarbeitet worden sind, so zeigen sie doch meist neben den schon erwähnten Vorzügen eine kräftige, schöne Farbe. Wir müssen es uns versagen auch Luini's Staffeleibilder hier aufzuführen. In ihnen besonders tritt uns die Einwirkung Leonardo's entgegen und häufig werden sie in ihrer Grazie und Vollendung für Arbeiten des letztgenannten Meisters gehalten.

Wie Luini erst in der Neuzeit gebührend gewürdigt worden ist, so auch Giovanni Antonio Beltraffio,**) der lange vollständig vergessen war und in unserm Jahrhundert gleichsam erst wieder entdeckt werden mußte. Er stammt, 1467 geboren, aus einer angesehenen mailändi-

*) Vergl. J. D. Passavant, Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei; Kunstblatt 1838 S. 296. Charles Blanc giebt in seiner Histoire des peintres (Paris: J. Renouard) einen Kopf aus der Kreuzigung als Porträt des Künstlers.

**) Vasari schreibt Boltraffio.



schen Familie. Zu Leonardo's Schülern gehörend, soll er, als dieser 1499 Mailand verließ, die Leitung der Akademie übernommen haben. Ferner



Fig. 19. Madonna mit dem Christus- und Johannesknabe, Lunettenbild im Refectorium der Riformati zu Lugano.

erzählt man, daß er mit den ausgezeichnetsten Männern seines Landes und seiner Zeit in Verbindung stand. Daß er in seiner Vaterstadt Mailand sehr angesehen war, geht daraus hervor, daß er, wie urkundlich erwiesen

ist, im Jahre 1503 um Rath in der Dombauangelegenheit befragt wurde. 1514 befand er sich unter den Schülern Leonardo's, welche diesen nach Rom, oder doch wenigstens bis nach Florenz begleiteten. Im Jahre 1516, wo sich Beltraffio wieder in Mailand befand, wurde er von einem Fieber hinweggerafft.*) Die immerhin kurze Laufbahn, wie der Umstand, daß er auch auf anderen Gebieten der Kunst, wenigstens auf dem der Architektur thätig gewesen zu sein scheint, erklären vielleicht, warum nur so wenige Gemälde von seiner Hand existiren. Unter denselben ist zunächst dasjenige zu nennen, welches bereits von Vasari als das beste seiner Werke bezeichnet wird. Nach Letzterem, der dem Beltraffio nur einige Zeilen im Leben Leonardo's widmet, ist dasselbe im Jahre 1500 entstanden. Es stellt die Jungfrau mit dem Christuskinde in einer Landschaft sitzend dar. Auf den beiden Seiten der Madonna knien die Donatoren, Girolamo Casio und sein Sohn Giacomo, der in seiner Eigenschaft als Dichter mit einem Lorbeerkranz geschmückt ist. Hinter ihnen stehen Johannes der Täufer und der heilige Sebastian. Oben, über dieser Gruppe schwebt ein Engel, die Mandoline spielend, welchen eine Tradition dem Leonardo zuschreibt. Die Madonna hat etwas Naturalistisches und dabei zugleich, wie auch die beiden Donatoren, Befangenes; während die beiden jugendlichen Heiligen von freierer, frischer Anmuth sind. Das Ganze hat, bei einer gewissen Trockenheit der Farbe, einen eigenthümlich herben, fast melancholischen Reiz, und zwar hauptsächlich mit durch den Rest von Befangenheit und Gebundenheit, der, an die mailändischen Meister alten Styls erinnernd, noch darinnen athmet. Das anziehende Bild war für die Kirche della Misericordia bei Bologna gemalt, kam von da nach Mailand und befindet sich seit 1812 in der Galerie des Louvre zu Paris. Außerdem finden sich von Beltraffio ein Johannes der Täufer in der Brera zu Mailand, eine heilige Barbara im Museum zu Berlin und eine heilige Familie in der Sammlung des Grafen Lochis zu Bergamo; ebenso kennt man noch einige Porträts in englischen Sammlungen.

Noch seltener als die Werke Beltraffio's sind die des Francesco Melzi, der, ums Jahr 1491 geboren, ebenfalls einer vornehmen Familie Mailands entsprossen ist. In einer Note des Gian Mazzenta zu dem Manuscript des Trattato della pittura von Lomazzo heißt es: „Franzesco

*) Pagave theilt in den Noten zu der Sieneser Ausgabe des Vasari (V. p. 77) die Inschrift seines Epitaphiums mit.

Melzo kam der Manier des da Vinci näher als irgend ein Anderer. Er arbeitete wenig, da er reich war, allein seine Gemälde sind sehr schön vollendet und werden öfters mit denen des Meisters verwechselt." Mit großer, treuer Verehrung hing Melzi an seinem Meister, dessen Lieblingsschüler er war. Er folgte ihm nach Frankreich und stand am Sterbebette Leonardo's, der ihn zum Testamentsvollstrecker ernannte und ihm alle seine Zeichnungen und Manuscripte vermachte.*) Lange erfreute er sich dieses Besitzes, den seine Nachkommen leichtsinnig verschleuderten. Ein liebenswürdiger Greis lebte er noch zur Zeit Vasari's (1568).

Ein Liebling Leonardo's auch war der anmuthige weiche Andrea Salaino. Nach Vasari benutzte der Meister oft Andrea's schönen Lockenkopf zu seinen Bildern und war ihm dagegen bei seinen Arbeiten behülflich. Auch sonst war ihm Leonardo gern gefällig, wie aus einigen Notizen hervorgeht, die sich in des letzteren Manuscripten finden. Der im Leben des Meisters erwähnte begeisterte Gönner desselben, Charles Amboise, der General-Statthalter Ludwig's XII., nahm 1507 den Salaino mit nach Frankreich und ließ von diesem dort sein Schloß Gaillon ausmalen; eine Arbeit, die den Künstler bis 1509 festhielt.*) Liebliche Madonnen besitzen von ihm die Villa Albani bei Rom und die Louvregalerie; noch andere Bilder die Brera und Ambrosiana in Mailand. Seine Carnation hat einen röthlichen, warmen und durchscheinenden Ton.

Ein bedeutendes Talent, obgleich wie die meisten Schüler Leonardo's nicht eben sehr ideenreich, ist Cesare da Sesto. Er zeigt in seinen Arbeiten ein sehr gründliches Studium und zugleich eine tiefe Empfindung und ein lebendiges Schönheitsgefühl. Auf einer Reise nach Rom und Messina gab er sich jedoch der Richtung Raffael's gefangen, worüber er seine Eigenthümlichkeit verlor und manierirt wurde; nie kehrte er zu der

---

*) Ein Zeugniß der Verehrung, mit der Melzi an Leonardo hing, ist der Brief, den er an die Brüder da Vinci's, nach dessen Ableben schrieb. Der Brief beginnt: „Ich glaube Ihr werdet schon benachrichtet sein von dem Tode Meister Leonardo's, Eures Bruders und meines besten Vaters. Es ist mir unmöglich den Schmerz auszusprechen, den mir dieser Tod zugefügt hat, und so lange meine Glieder zusammenhalten, werde ich eine nie endende Trostlosigkeit behalten, und zwar mit vollem Recht, weil er mir täglich eine so herzliche und glühende Liebe bezeigte. Jedermann empfindet mit Schmerz den Tod eines solchen Mannes, welchen zu schaffen nicht mehr in der Macht der Natur liegt. Nun möge ihm der allmächtige Gott die ewige Ruhe schenken u. s. w." (Bottari, Lettere pittoriche I., Appendice No. IV. p. 474. — Guhl, Künstlerbriefe, I. p. 107, 108.)

*) Siehe Léonard de Vinci et son école par A. F. Rio. Paris, 1855.

früheren schönen Einfachheit seiner Darstellungsweise zurück. Belege dafür bieten seine Bilder in mailändischen Sammlungen. Für seine spätere Richtung ist auch eine Anbetung im Museum zu Neapel bezeichnend. Daß diese Wandelung des Cesare übrigens keine plötzliche war, geht aus der Anekdote hervor, welche Lomazzo*) erzählt. Demnach hätte Raffael einst scherzend geäußert, daß er sich doch höchlich darüber verwundere, wie sie so gute Freunde wären, ohne doch in der Malerei den geringsten Respect vor einander zu haben. In Deutschland besitzt die Galerie des Belvedere in Wien ein männliches Porträt und eine Herodias von Cesare. Seine Bilder sind sehr klar im Ton und dabei etwas glatt verarbeitet. Er starb um 1521 in Mailand.

Oft genannt seiner trefflichen Copie des Abendmahles wegen wird Marco d'Oggione.**). Er befand sich 1490, mit Beltraffio zusammen, im Atelier Leonardo's, wie aus einer Notiz des Letzteren hervorgeht. Das Jahr 1530 wird als sein Todesjahr genannt. So glücklich er auch zuweilen den Meister zu reproduciren versteht, so behalten Zeichnung und Farbe bei ihm doch immer etwas Hartes; erstere ist häufig dabei mager, letztere kühl.

Seit Rumohr pflegt man den Giovan Antonio Bazzi, il Sodoma genannt,***) der Schule Leonardo's beizuzählen. Er war 1479 zu Vercelli geboren. Ueber seine Jugend und Ausbildung geben weder Vasari noch dessen Commentatoren genügende Auskunft. Doch lassen Sodoma's Arbeiten nicht verkennen, daß die genannte Schule der Ausgangspunkt seiner künstlerischen Wirksamkeit war, wenn auch diese Schuleinflüsse in seinem bewegten Leben durch spätere Einwirkungen mannichfach modificirt worden sind. Früh kam er nach Siena, wo er zunächst nur durch sein wildes Leben Aufsehen erregt zu haben scheint. Vasari fällt, und wohl nicht ganz mit Unrecht, ein strenges Urtheil über den Menschen in Sodoma.

*) Lomazzo, Trattato dell arte della pittura p. 107.

**) Lomazzo nennt ihn Marco Uglon'.

***) Der Familienname des Künstlers wird zuweilen irrthümlich Razzi geschrieben. Im Commentar zu der neusten Florentiner Ausgabe des Vasari (XI. S. 161 u. 163) wird aus mitgetheilten Urkunden dargethan, daß sein Name Bazzi lautet. Zu dem häßlichen Spitznamen, il Sodoma, soll ein leichtsinnig ausgesprochenes satirisches Wort den Anlaß gegeben haben. Als nämlich bei einem Wettrennen in Siena des Künstlers Pferd den Preis über die concurrirenden der Florentiner erhielt, fragte man, um ihn auszurufen, nach seinem Namen, worauf er in übermüthiger Laune, um jene zu necken ausrief: il Sodoma, il Sodoma, welcher Name ihm seitdem geblieben ist. Nach neuern Forschungen hieß der Künstlers Beiname il Sodona, nicht Sodoma.

Die Nachwelt adoptirte dieses Urtheil und vergaß darüber auch seine künstlerischen Leistungen, denen man erst neuerdings, von dem obengenannten Forscher, von Rumohr, hauptsächlich dazu angeregt, wieder gerecht zu werden sucht. Man findet des Künstlers Bedeutung weniger in einer großartigen Auffassung und nach der compositionellen Seite hin, als in einem wunderbaren Schönheitsgefühl und einer Innigkeit, einer süßen Schwärmerei, die in den edelsten Formen und den weichsten, duftigsten Schmelz der Färbung zum Ausdruck gelangt. Als seine früheste Arbeit gelten die Fresken aus der Lebensgeschichte des heiligen Benedikt, die er neben Arbeiten Signorelli's um 1502 im Kloster Monte Oliveto bei Siena ausführte. Rumohr rühmt diesen Bildern großen Umfang der Beobachtung und Schärfe des Sinnes für die Bedeutung des Charakters und der Bewegung menschlicher Formen nach. Bald darauf ging Sodoma nach Rom. Dort wahrscheinlich von dem aus Siena stammenden Agostino Chigi eingeführt, beauftragte ihn Papst Julius II. mit Malereien im Vatican, von denen indeß nur wenig erhalten ist. Dagegen erfreuen noch die schönen Wandgemälde in der Farnesina: Die Familie des Darius und Alexander mit Roxane. Beide Compositionen sind bei glänzenden Eigenschaften doch nicht ganz frei von einer gewissen Unruhe und Ueberladung. Obgleich der Künstler die Gunst Leo's X. gewonnen hatte, der ihn ebenso wie Karl V. durch die Verleihung von Titeln und Würden ausgezeichnet haben soll, so ging er doch wieder nach Siena zurück, um hier seine vollendetsten Werke zu schaffen. Unter seinen Tafelbildern ist seine früheste Arbeit die Kreuzabnahme in S. Francesco zu Siena, vom Jahr 1513 die noch deutlich den mailändischen Einfluß zeigt; als die beste Arbeit darunter gilt der heil. Sebastian in den Uffizien zu Florenz, eine wahr und tief empfundene Gestalt von seltener Formenschönheit. Doch hat er nur wenige Staffeleibilder hinterlassen; die Befangenheit, welchen denselben noch eigen ist, hat er vollständig abgestreift in den zahlreichen Fresken, mit denen er die Kirchen und öffentlichen Gebäude Siena's schmückte. „Da erging sich seine Hand im freiesten und sichersten Schwung; mit hohem Genuß wird man diese gleichmäßigen leichten Pinselstriche verfolgen, mit denen er die Schönheit festzauberte."*) Und namentlich sind es da wieder Einzelgestalten, die zu den edelsten Schöpfungen der Zeit gehören. Wer möchte der gewissenhaften Durchführung, der tiefen schwärmerischen

*) Vergl. J. Burkhardt, der Cicerone, S. 945—947.

Empfindung dieser herrlichen Arbeiten gegenüber an die Geschichten glauben, die uns Vasari in sittlicher Entrüstung von dem Künstler auftischt! Und dennoch scheint das traurige Ende Sodoma's das Urtheil des Biographen nur zu bestätigen. Der Meister, welcher der abgewelkten sienesischen Schule ein neues, lange fortwirkendes Leben eingehaucht hatte, starb 1549 arm, elend und verlassen im Spital von Siena.

Verwandt dem Leonardo, oder doch stark von ihm beeinflußt zeigt sich auch Lorenzo di Credi (1454—1513). Er war der Studiengenosse desselben im Atelier Verrocchio's und, bis an's Ende seines Lebens in Freundschaft dem Leonardo zugethan, blickte er auf letzteren als auf sein Vorbild hin. Lorenzo kommt diesem Vorbilde zuweilen sehr nahe, und schon Vasari erzählt, daß derselbe in einer seiner ersten Arbeiten eine bis zum Verwechseln täuschende Copie eines Leonardo'schen Gemäldes geliefert habe. Beiden Künstlern war, als ein Erbtheil ihres Meisters Verrocchio, das Experimentiren mit der Farbe, die Beschäftigung mit der Perspective, überhaupt die wissenschaftliche Vertiefung in die technische Seite ihrer Kunst gemein. Wie seine Begabung, so war auch sein Darstellungskreis beschränkt; doch verleihen die Sorgfalt und Liebe, mit denen er seine Bilder bis in's geringste Detail ausführte, nicht minder sein frischer Natursinn, wie sein warmer Sinn für Anmuth der Formen und des Ausdrucks allen seinen Werken eine große Anziehungskraft.*) Die Akademie und die Uffizien zu Florenz, die Galerie Borghese in Rom, der Louvre in Paris, das Berliner Museum u. s. w. besitzen heilige Familien von ihm; sein größtes Werk ist eine Anbetung des Kindes in der Akademie von Florenz (Fig. 20). Ganz seiner Kunstweise entspricht sein Charakter, der als schlicht, fleißig und brav geschildert wird. Er war der Lieblingsschüler Verrocchio's. In dem Testamente desselben ist er zum Haupterben eingesetzt und ihm sogar der Auftrag ertheilt, die Reiterstatue des venezianischen Feldherrn Colleoni zu vollenden, mit dem Beisatz: quia est sufficiens ad id perficiendum.**)

*) In der ersten Ausgabe des Vasari beginnt die Lebensgeschichte Lorenzo's mit folgenden Worten: „Die Natur hat es manchen Menschen gegeben, ihren Arbeiten dieselbe liebevolle Sorgfalt zuzuwenden, die sie selbst den Blumen und andern Geschöpfen widmet, welche sie mit unermüdlicher Liebe der Vollendung zuführt. Wer sich an der Treue erbaut hat, mit der die Natur jedes Kraut erhält und zur Blüthe und Frucht zeitigt, den wird es weniger Wunder nehmen, daß Lorenzo di Credi seine Malerwerke mit so unendlicher Geduld ihrer Vollendung entgegenführte. Gewiß hat kein florentinischer Maler ihn an Fleiß und Sauberkeit übertroffen."

**) Gaye, Carteggio II. p. 367.

Noch mancher unmittelbare und mittelbare Schüler Leonardo da Vinci's, mancher Meister, der sich noch in späteren Jahren zu dessen Kunstprincipien bekannte, wäre anzuführen, wenn es hier auf Vollständigkeit abgesehen sein könnte. Doch sollten vorstehende Bemerkungen über Leo-

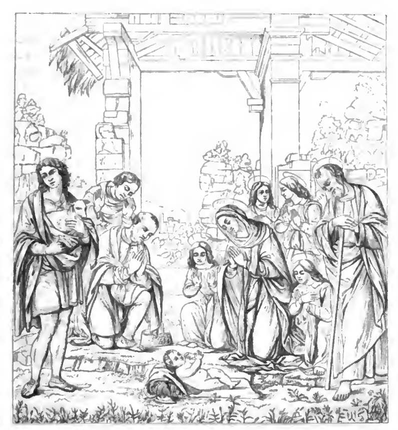


Fig. 20. Anbetung des Christuskindes. Von Lorenzo di Credi.

nardo's Schule nur, als Ergänzung zur Charakteristik da Vinci's, diejenigen Künstler aufführen, die am häufigsten in Verbindung mit dem epochemachenden Meister genannt werden. Der Einfluß Leonardo's griff tief in die Kunst Italiens ein und wirkte lange in derselben fort. Die herrlichste Blüthe trieb er in den Werken Correggio's, der ganz auf Leonardo fußt.

Noten.

1452.

Leonardo da Vinci, natürlicher Sohn des Ser Piero da Vinci und einer Frau Namens Catarina, wird im Schlosse Vinci im Arnothale, District von Empoli, geboren. (Dei, Elogj degli uomini illustri Toscani. Lucca 1771, II, p. 127. — Carlo Amoretti, Memoire storiche su la vita, gli studj e le opere di Lionardo da Vinci. Milano, 1804, 8°. — Gaye, Carteggio I, p. 223.)

Er tritt, wahrscheinlich gegen 1466, in das Atelier Verrocchio's ein.

1468?

Der Engel in dem Gemälde, die Taufe Christi, von Verrocchio in der Akademie von Florenz. (Vasari VII, p. 15.) Dieser Engel erinnert sehr an den Johannes in der schönen Madonna des Fra Filippo Lippi bei den Innocenti zu Florenz.

1472.

Leonardo findet sich in dem rothen Buche der Gläubiger und Schuldner der Vereinigung der Maler eingetragen. (Vasari VII, Prosp. cron. p. 75.)

Der Karton Adam und Eva zu einem Thürvorhang in Seide und Gold, der in Flandern für den König von Portugal gewebt werden sollte. Dieser Karton, der gegenwärtig verloren ist, gehörte, zu Vasari's Zeiten, dem Ottaviano von Medici, welcher ihn von Leonardo's Neffen erhalten hatte. (Vasari VII, p. 15, 16.)

Der Rundschild, der Neptun, für Antonio Segni, stammen ebenfalls aus dieser Zeit. Beide Arbeiten sind verloren. (Vasari VII, p. 16, 17, 18. Amoretti, Memorie p. 12.)

Madonna mit der Caraffe (Vasari VII, p. 17) gehörte Clemens VII. Im XVII. Jahrhundert befand sie sich noch im Vatican. (d'Argenville, Abrégé de la vie des peintres, Paris 1762, I p. 118.)

Das Medusenhaupt. (Vasari VII, p. 18.) In den Uffizien zu Florenz. Dieses Gemälde ist mit Oelfarbe auf Holz gemalt. Breite: 66 c. Höhe: 43 c. Zu Vasari's Zeit gehörte es dem Herzog Cosimo und es scheint seit damals die Sammlung nicht verlassen zu haben. Seine Echtheit ist indessen angezweifelt worden. Man hat gesagt, daß es eine Wiederholung aus dem XVII. Jahrhundert sei. Ich habe es wiederholt gesehen und glaube fest, daß es ein Jugendwerk Leonardo's ist.

1480—1483?

S. Hieronymus. Der Heilige mit dem Löwen zur Seite, in einer Grotte. Grisaille. Figuren 1/3 natürlicher Größe. Höhe 1 Mtr., Breite 74½ Ctm. Im Museum des Vaticans. Diese schöne Skizze ist offenbar von der Hand Leonardo's und muß der Zeit seines ersten Aufenthaltes in Florenz zugetheilt werden. Sie ist aus der Galerie Fesch in den Vatican gekommen. Lange Zeit besaß der Cardinal nur den Kopf des Heiligen, welcher, aus dem Bilde herausgeschnitten worden war. Eines Tages fand er bei einem Kunsthändler in Rom die übrige Tafel noch mit dem viereckigen Loch, in welches das Stück, das er besaß, genau hineinpaßte.

Maria mit dem Christuskinde. Ehemals bei dem Lord Norwick, in Thirlestaine-House. Ich habe das Gemälde nicht gesehen, welches, Waagen zufolge, authentisch ist und aus den letzten Jahren stammt, die Leonardo in Florenz zubrachte. (Waagen, Treasures of art in Great Britain III, p. 196.)

Anbetung der Könige. Uffizien zu Florenz. Diese wundervolle Arbeit befand sich zu Vasari's Zeit bei Amerigo Benci. (Vasari VII, p. 19.) Entwurf auf Holz. Ueber 30 Figuren; die im Vordergrunde befindlichen sind 1 Mtr. hoch. Die Zeichnung der Jungfrau erinnert an die Vierge aux rochers und sicher sind die beiden Gemälde Zeitgenossen. Während die Anbetung eine der letzten Arbeiten sein dürfte, die Leonardo in Florenz ausführte, ist die Vierge aux rochers wahrscheinlich in der ersten Zeit seines Mailänder Aufenthaltes geschaffen worden.

1483?

Vierge aux rochers, Museum des Louvre. Höhe: 1 M. 99., Breite 1 M. 22 oben abgerundet, Figuren unter Naturgröße. Für eine Kapelle der Franciscanerkirche zu Mailand ausgeführt. (Lomazzo, Trattato dell' arte della pittura. Roma, 1844, lib. II.) Das Gemälde hat Franz I. gehört. Ursprünglich auf Holz gemalt, ist es vor einigen Jahren auf Leinwand übertragen worden. Es existirt eine sehr schöne Copie oder Wiederholung bei dem Herzog von Suffolk. Einige betrachten dieselbe sogar als das Original. Zwei Engel, welche an den Seiten dieses

Exemplars angebracht waren, befinden sich in der Sammlung Melzi. Eine Copie im Museum zu Nantes. Eine kleine Grau im Grau gemalte Kopfstudie bei M. Halford. (Waagen, Treasures of art in Great Britain II, p. 194.)

Leonardo geht nach Mailand, von dem Herzog Ludovico Sforza dorthin berufen. (Amoretti, Memorie p. 19—24.)

Brief Leonardo's an Ludovico Sforza. (In der Ambrosiana zu Mailand. Manuscript N. Fol. 382. Bottari, Lettere pittoriche, I, appendice Nr. 1, p. 467.)

Bis zum Jahre 1490 scheint Leonardo nicht viel gemalt zu haben. Indessen schuf er im Auftrage Ludovico's, das Porträt der Cecilia Gallerina, des Letzteren Maitresse. Das Bild ist nicht mehr vorhanden. Besonders beschäftigte ihn in dieser Periode die Organisation der Mailänder Akademie und das erste Modell des Monumentes für Francesco Sforza.

[Kopf eines schönen Jünglings mit reichem lockigen Haar, in der Sammlung des Grafen Stroganoff in Petersburg. (Waagen, die Gemäldesammlung in der k. Ermitage. S. 399)].

1489.

Er leitet die Feste bei der Vermählung des jungen Herzogs Giovan Galeazzo mit der Prinzessin Isabella von Aragonien. Ebenso die, welche 1490 bei der Vermählung des Moro mit der Beatrice von Este veranstaltet wurden. (Amoretti, Memorie, p. 22, 35.)

1490.

23. April. Er beginnt sein Buch über Licht und Schatten und nimmt das Monument von Francesco Sforza in Angriff. (Das Manuscript Leonardo's, Della luce e delle ombre, besagt: A dì, 23 aprile 1490. Chominciai questo libro e richominciai il cavallo. Manuscript C, p. 15.)

Die Maria das Kind haltend. Mit der Aussicht auf den See von Como. Gelangte aus der Sammlung Fesch an A. M. Davenport Bromley, in Wooton Hall. Nach Waagen (Treasures of art in Great Britain III, p. 377.) aus der ersten Mailänder Zeit Leonardo's. 1863 wurde das Bild an M. Goldsmith verkauft.

Bildnisse des Gian Galeazzo und seiner Gemahlin Isabella von Aragonien. In der Ambrosiana, zwei drittel Naturgröße, in Oel, auf Kastanienholz. Das Gian's hat sehr gelitten; das der Isabella, ein wenig größer als das andere, ist jedoch vollkommen erhalten. Sie ist im Profil dargestellt. Die Malerei ist sehr klar, trocken und von einer unglaublichen Präcision.

1490—1492.

Er arbeitet am Mailänder Dom (Amoretti, Memorie, p. 20.) Einige Zeichnungen, welche das Museum des Louvre besitzt, scheinen diesen Arbeiten anzugehören.

1495.

Er besorgt die Decorationen für das Turnier des Galeazzo San Severino. (Amoretti, Memorie p. 37.)

1492.

Er führt die Malereien aus und besorgt die Decoration der Säle in dem Schlosse (rocca), welches Ludovico Moro bewohnte. In derselben Zeit beschäftigte ihn das Project den Kanal von Martesana von Trezzo bis Mailand schiffbar zu machen; ebenso baute er damals die Bäder für die Herzogin Beatrice im Parke des Schlosses. (Amoretti, Memorie p. 37, 38, 40.)

1493.

Das zweite Modell des Monuments von Francesco Sforza war beendet oder doch wenigstens sehr weit vorgeschritten, denn es wurde bei der Vermählung der Bianca Maria Sforza mit dem Kaiser Maximilian unter einem Triumphbogen ausgestellt. (Amoretti, Memorie p. 41.) Nach einer Tradition wäre das Modell im Jahre 1499 durch die Armbrustschützen Ludwigs XII. zerstört worden; jedoch, nach einem Briefe, welchen Herkules I. von Este an Giovanni Valla, seinen Residenten in Mailand, schrieb, existirte es am 19. Sept. 1501 noch. (Gazette de beaux-Arts, 1. Jan. 1866 p. 42.) Die auf dieses Monument bezüglichen Documente sind fast alle verloren gegangen. Die Windsor-Sammlung besitzt einige interessante Zeichnungen, welche dasselbe sicher wiedergeben; ferner sind die von Vallardi beschriebenen Reiterentwürfe in seiner neuen Ausgabe des Gerli (Disegni di Leonardo da Vinci, con note illustrative da G. Villardi. Milano 1830 p. 5. Noten), nach einem dem Leonardo selbst zugeschriebenen Kupferstich, hier anzuführen; sodann das schöne Manuscript der Pariser Bibliothek (Mss. français Nr. 9241), welches eine vollständige Idee von dem Werke giebt; endlich die vorzügliche Studie eines Mannes zu Pferde mit Rothstift gezeichnet (in der Ambrosiana), welche an die Miniaturen des Pariser Manuscripts erinnert. Der Reiter hat keine Kopfbedeckung; er ist etwas dick und das Ganze scheint eine Studie nach der Natur zu sein. Das Monument erregte große Bewunderung, und Pacioli sagt darüber: „Admiranda e stupenda equestre statua, da l'invidia di quelle di Fidia e Prasitele in monte cavallo a tutto alinea." (Luca Pacioli, Compendio della divina proportione, Manuscript der Genfer Bibliothek. Fol. II.) Die Dimensionen des Monumentes waren colossal, denn Leonardo hatte berechnet, daß zum Guß 100,000 Pfund Bronze nöthig sein. Es ergiebt sich aus einer Stelle des Pacioli'schen Manuscriptes (tutta la sua ennea massa a libra circa 200,000 ascende che di ciascuna loncia comuna sia il duodecimo, etc. Compendio etc. Fol. II)

daß diese Statue gegossen worden ist, daß sie 200,000 Pfund wog, daß sie 12 Braccien oder 7 Mtr. 116 Mill. hoch war (die Mailänder Braccie = 0,593 Mtr.). — Leonardo hat noch andere plastische Werke geschaffen, welche aber ebenfalls verloren gegangen sind. Lomazzo nennt ihn „unico pittore e plasticatore." Er spricht von einem Christuskinde, welches er selbst besaß, und von einem Ritter en relief, welcher einen gewissen Leoni, Bildhauer in Arezzo, zugehörte. (Lomazzi, Trattato dell' arte della pittura lib. II.)

Madonna des Palazzo Litta, zu Mailand. Maria mit geneigtem Haupte, beinahe Profil, giebt dem Kinde die Brust. Letzteres ist von außerordentlicher Geschmeidigkeit, Breite der Modellirung und Schönheit der Erfindung. Das Antlitz der Jungfrau ist in einer etwas trockenen Manier gemalt, welche auf niederländischen Einfluß deutet. Man hat die Echtheit des Bildes angefochten; aber es ist wunderschön. [Waagen hält das Bild für das Schönste, was Italien von Leonardo besitzt. S. Deutsches Kunstblatt, 1855, Nr. 29, p. 256].

1494.

Allegorische Figur des Lodovico il Moro „in Figura di Ventura" (Amoretti p. 50). Diese Arbeit ist verloren gegangen.

1495.

Die Porträts von Lodovico Moro, Beatrice und ihrer Kinder, an den beiden Seiten der von Montorfano gemalten Kreuzigung in dem Refectorium von Santa Maria delle Grazie zu Mailand, gegenüber dem Abendmahl (Amoretti, Memorie p. 52). Die Kreuzigung Montorfano's ist von 1495 datirt. Jedoch scheint aus dem Vasari'schen Texte hervorzugehen, daß Leonardo diese Porträts, während er am Abendmahl arbeitete, nach Vollendung der Montorfano'schen Malerei ausgeführt hat. Die in Oel gemalten Bildnisse sind sehr beschädigt.

1496.

Leonardo zeichnet und sticht (?) 61 Blätter zu Luca Pacioli's Buche: Divina proportione. (Amoretti, Memorie p. 53.) Es sollen drei Copien des Manuscriptes auf Velin, mit Figuren von Leonardo gezeichnet, gemacht worden sein; die eine für den Herzog Lodovico, eine zweite für Galeazzo San Severino, und eine dritte für den Gonfaloniere Pietro Soderini. Das Exemplar, welches dem Herzog gehörte, befindet sich gegenwärtig in der Genfer Bibliothek. Es ist von Jean Senebier beschrieben worden. (Catalogue raisonné des manuscrits conservés à la bibliothèque de Genève 1779, p. 464, Nr. 210) Ich habe das schöne und interessante Manuscript sorgfältig untersucht. Es ist betitelt: Compendio della divina proportione de mathematici

discipline composto da M. Luca del Borgo San Sepolchro, klein Folio, velin, 1498. Es ist geschmückt mit einer Vignette und mit Arabesken, welche von einem geschickten Miniaturisten der mailändischen Schule herrühren, aber nichts von Leonardo haben. Wohl aber ist dies bei den mathematischen Zeichnungen der Fall, welche theils mit der Feder gezeichnet, theils in Bister getuscht sind. Letztere sind in der Ausführung so verstanden und schön, daß wir der Tradition, welche dieselben Leonardo zuschreibt, nicht zu widersprechen wagen. Das gedruckte Werk, für welches der große Künstler 61 Platten gestochen oder wohl nur gezeichnet hat, ist unter folgendem Titel erschienen: **Divina proportione opera a tutti glingegni perspicaci e curiosi necessaria que ciascun studioso di filosofia: prospettiva: pittura: scultura: architettura: musica e altri mathematice, etc.** Venetiis impressum per Paganinum de Paganinis de Brixia, anno MDVIIII, in folio. Wenn die Stiche dieses Werkes wirklich von Leonardo sind, wie es fast den Anschein hat, so würde das nach Amoretti angeführte Datum unrichtig sein, denn es ist nicht wahrscheinlich, daß man schon 1496 die Kupferstiche zu einem Buche machte, das erst 1509 erschien.

Amoretti nimmt an, daß derselben Epoche die **Geburt Christi** angehört, welche Lodovico dem Kaiser Maximilian sendete.

Leonardo arbeitete am **Abendmahl** in Santa Maria delle Grazie (Amoretti, **Memorie**, p. 57); unzweifelhaft hatte er die Studien zu dieser großen Arbeit schon einige Jahre vorher begonnen. Er war noch im Jahre 1497 mit der Malerei beschäftigt (Amoretti, **Memorie** p. 57) und beendete sie wahrscheinlich im folgenden Jahre.

Die wichtigsten mehr oder weniger alten Copien des Leonardo'schen **Abendmahls** sind: 1) Die Copie von Marco d'Oggione (auf Leinwand, in der Größe des Originals, 1510 gemalt) in der Akademie zu London, 2) die im Pariser Museum, welche demselben Meister zugeschrieben wird, (zwei Drittel des Originals), 3) die in der Kirche von San Barnaba zu Mailand, von Marco d'Oggione (?) 4) der Karton, welchen Bossi als Vorbild für das in der Augustinerkirche zu Wien befindliche Mosaik ausgeführt hat. (Dieser Karton ist in der Galerie Leuchtenberg, jetzt in St. Petersburg). Die Copie in Oelfarben, welche Bossi nach seinem Karton ausführte, befindet sich im Museum der Brera. 5) Eine Copie in Oel, in der Größe des Originals, von Andrea Bianchi, in der Ambrosiana. Die Brera besitzt eine wundervolle Studie zu dem Christuskopf beinahe lebensgroß mit rothem und schwarzem Stift gezeichnet. Die kleinen Skizzen in der Akademie zu Venedig sind nicht, wie man behauptet hat, von der Hand Leonardo's, und die schöne Zeichnung des **Abendmahls** im Louvre kann nicht, wie die Commentatoren der letzten Ausgabe des Vasari anzunehmen scheinen, die Gesammt-Skizze der Composition von S. Maria delle Grazie sein, denn sie differirt mit ihr in einigen

sehr wichtigen Punkten (in der Pariser Zeichnung befindet sich Christus am Ende der Tafel, während er, wie man weiß, auf dem Mailänder Bilde den Mittelpunkt der Composition bildet). Die Pariser Zeichnung ist jedenfalls nur einer der zahlreichen Entwürfe, die Leonardo machte, ehe er sich für das in S. Maria delle Grazie ausgeführte Project entschied. — Die Galerie zu Weimar soll in sehr schönen Zeichnungen die Köpfe des Christus und der Apostel*) besitzen, doch habe ich dieselben nicht gesehen, da diese Galerie einige Jahre lang dem Publikum schwer zugänglich war, ich kann daher auch nicht von diesen Zeichnungen sprechen; ich glaube übrigens, daß es sich um Bossi'sche Zeichnungen handelt. Als die wichtigsten Zeichnungen sind dreizehn in Pastell gezeichnete Köpfe anzuführen, von denen drei, nach Waagen, in England sich befinden, während zehn andere (zehn Köpfe auf acht Blatt), nachdem sie Lawrence und dem König von Holland angehört haben, im Jahre 1850 an die Galerie der Eremitage verkauft worden sind. Man hat die Authenticität dieser Köpfe angezweifelt und dabei sich besonders darauf gestützt, daß sie nicht die Größe der Originale haben und somit auch nicht zum Karton gehört haben könnten; aber man vergißt dabei, daß das Abendmahl keine Freske ist, sondern Oelmalerei, daß ein derartiger Karton folglich dem Leonardo von keinem Nutzen gewesen wäre, daß ferner diese Pastellzeichnungen nur Studien sind und ihre Dimensionen nicht in Betracht kommen können, und daß es endlich mehr als wahrscheinlich ist, daß es diejenigen Köpfe sind, von denen Lomazzo spricht, der sie dem Leonardo zutheilt: „. . . Fù molto usato (il colirire a pastello) da Leonardo Vinci, il quale fece le teste di Cristo et degli Apostoli a questo modo eccellenti e miracolose, in carta". (Lomazzo, Trattato dell' arte della pittura, lib. III.)

Diese Köpfe, bekannt seit der Zeit Leonardo's, haben immer als Arbeiten seiner Hand gegolten. Sie gehörten: dem Grafen Aronati, dem Marchese Gasnedi, der Familie Sagredo in Venedig, welche sie an den englischen Consul Udny verkaufte. Sie wurden hierauf getheilt. Der eine aus drei Zeichnungen bestehende Theil kam an eine englische Dame, deren Name nicht bekannt ist, und in deren Familie er sich, nach Waagen, noch befinden soll. Der andere Theil, zehn Köpfe, wurden von Thomas Lawrence und nach dessen Tod von dem Kunsthändler Woodborn gekauft, der sie dem König von Holland überließ. Im August 1850 wurden die Zeichnungen für die Summe von 17,200 Frcs. für die Galerie der Eremitage gekauft.

[Clément ist im Vorstehenden im Irrthum. Die Pastellzeichnungen, die er in St. Petersburg sucht, sind die in Weimar befindlichen. Er beruft sich auf Waagen. Die zehn Köpfe, welche Letzterer bei dem Kunsthändler Woodborn sah,

*) [Es sind zehn Apostelköpfe, der Christuskopf ist nicht darunter. Dieselben befinden sich in einem Zimmer des großherzogl. Schlosses.]

und die derselbe in seinem 1837 erschienenen Buche, Kunstwerke und Künstler in England, p. 439 u. 440, als Studien Leonardo's zum Abendmahl bespricht, wurden, nachdem sie an den König von Holland gekommen, bei der Versteigerung von dessen Kunstsammlung für die jetzige Großherzogin von Weimar erstanden. Waagen erwähnt nirgends, soviel wir wenigstens wissen, daß ähnliche Zeichnungen nach S. Petersburg gekommen sind. Wohl aber kommt er in einer, aus den letzten Jahren stammenden Monographie über den Meister (Leonardo da Vinci-Album, Berlin, G. Schauer) nochmals auf die Zeichnungen, als jetzt in Weimar befindlich, zurück. Er tritt warm für ihre Authenticität ein: „Hierfür spricht nicht nur die Großheit in der Auffassung der Formen, der Adel und die Tiefe des Gefühls, sondern auch das Massige und Weiche der modellirenden Behandlung und die ihm ganz eigenthümliche Art zu zeichnen, mit parallelen, sich der Horizontale nähernden Strichen. Wo sich die Köpfe der beiden übrigen Apostel — es sind Bartholomäus und Simon — welche schon, bevor die übrigen in die Hände von Lawrence gelangten, mit dem Kopf des Christus, davon abgekommen waren, jetzt in England befinden, vermag ich nicht anzugeben. Der im Besitz einer Dame daselbst vorhandene Kopf des Christus, welcher angeblich zu derselben Folge gehören soll, ist indeß ungleich geistloser und sicher nach dem Bilde gemacht worden."]

Porträt der Lucrezia Crivelli, Louvre. Höhe 62 Cent., Breite 44 Cent., Brustbild, unter Lebensgröße.

1498.

Leonardo hatte seinen Tractat über die menschlichen Bewegungen beendet, er arbeitete an seinem Werke über die locale Bewegung und an dem über den Stoß und die Schwere (Libri, Histoire des sciences mathématiques en Italie III. p. 28.)

Um dieselbe Zeit beendete er auch seinen Tractat über die Malerei (Amoretti, Memorie, p. 76). Es ist zu bemerken, daß das Buch, welches wir besitzen, jedenfalls nicht das Originalwerk ist, sondern nur eine Compilation von Stücken, welche sich auf die Malerei beziehen und die seinen Noten und Manuscripten entnommen und mit der Hauptarbeit verschmolzen worden sind. Der Autor dieser Compilation ist vielleicht Melzi, dem Leonardo seine Manuscripte vermachte, oder noch wahrscheinlicher Mazzenta, dem sie Melzi überließ. Eine wichtige Note von Mazzenta, bezüglich der Leonardo'schen Manuscripte, über die Art wie dieselben in seine Hände gekommen und wie sie zerstreut wurden, befindet sich am Ende der Copie des Tractats über die Malerei, welche durch Pozzo an M. de Chantelou kam, und die für die beiden Ausgaben von 1651 benutzt worden ist. Diese Copie, welche in die Bibliothek des Präsidenten Matthieu Molé, dann an Chardin und Renouard kam, gehört gegenwärtig Ambroise Firmin Didot an.

Die Note Mazzenta's ist durch Venturi übersetzt und publicirt worden (Essai sur les ouvrages phisico-mathématiqnes de Léonard de Vinci, p. 33 etc.), vollständiger noch von Eug. Piot im Cabinet de l'Amatenr, 1861 u. 1862, p. 60—63.

Der Tractat über die Malerei ist mehrmals neu aufgelegt worden. Die erste Ausgabe wurde nach der Copie eines in der Bibliothek Barberini befindlichen Manuscripts gemacht, welche del Pozzo an de Chantelou schickte. Der Titel lautet: „Trattato della pittnra con la vita dell' istesso autore scritta da Rafaello de Fresne.“ Parigi, Giac. Langlois 1651. Zwei Theile in einem Band, Folio. Die Kupferstiche sind von Lochon, nach Umrissen von Nicolas Poussin, die durch Errard retouchirt und schattirt worden sind, angefertigt. In demselben Jahre publicirte de Chambrai, ein Bruder Chantelou's, mit denselben Stichen eine französische Uebersetzung dieses Buches (Paris, Jacques Langlois).

Folgende sind die hauptsächlichsten Ausgaben des Tractats über die Malerei:

Neue Auflagen der Pariser italienischen Ausgabe. Neapel, Riccardo, 1733, in folio, und Bologna, 1786, in folio.

Leonardo da Vinci. Trattato della pittura, ridotto alla sua vera lezione. Firenze, Pagani, 1792, in 4°. Diese Ausgabe wurde durch den Abbé Fontani, nach einer Copie des Manuscripts der Riccardiana besorgt.

Leonardo da Vinci. Trattato etc. Milano 1804. (Sammlung der italienischen Classiker) 8°.

Leonardo da Vinci. Trattato etc. Tratto da un codice della Bibliotheca vaticana. Roma, de Romanis, 1817, in 4°.

Die französische Uebersetzung von de Chambray ist neu aufgelegt, durchgesehen und corrigirt worden: Paris, Giffart, 1716 — Deterville, Paris, 1798. Gault de Saint-Germain hat eine neue Uebersetzung mit einer Lebensbeschreibung Leonardo's geliefert, Paris, 1803, wieder aufgelegt zu Genf, Sestié, 1820. Man besitzt auch eine spanische Uebersetzung dieses Buches (Silva, Madrid, 1784 und 1829).

Die verschiedenen Manuscripte Leonardo's, welche Melzi, dann Mazzenta und Galeazzo Arcopati besaßen, finden sich gegenwärtig zerstreut in öffentlichen und privaten Sammlungen. Die Bibliothek des Pariser Instituts bewahrt vierzehn Bände. Sie sind mit den Buchstaben des Alphabets von A bis M bezeichnet. Der Codex Atlantico (bezeichnet N), der umfangreichste Band, hauptsächlich über Mechanik handelnd, befindet sich in der Ambrosiana zu Mailand. Er enthält 392 Blätter und 1750 Zeichnungen. Einen Band besitzt ferner die Bibliothek Trivulci in Mailand; einen anderen, wichtigen, das britische Museum, einen dritten die Bibliothek der Königin von England in Windsor, einen vierten

endlich, aus Stücken gebildet, die zu dem des Instituts gehören, Lord Ashburnham zu London. Ebenso besitzen noch einige andere Sammlungen einzelne abgetrennte Stücke. Die Manuscripte Leonardo's sind verkehrt, von rechts nach links geschrieben und beinahe nicht zu entziffern; übrigens liegt das Interesse, das sie noch haben, auch mehr in den Zeichnungen, mit denen einige von ihnen angefüllt sind, als im Texte. Siehe über Alles, was die Manuscripte Leonardo's betrifft, Eug. Piot, Cabinet de l'Amateur, 1861, 1862, p. 50—66.

Leonardo ist um diese Zeit bemüht, die Kupferstechkunst in Mailand einzuführen. Man versichert, daß er der Urheber von 61 Platten (in Holz geschnitten) zu Pacioli's Divina proportione sei. Die kaiserliche Bibliothek zu Paris besitzt drei Pferdeköpfe auf einem Blatt; zwei Exemplare von verzierten Schriftzügen: Academia Leonardi Vinci, gibt Amoretti im Eingange seines Buches wieder; der Kopf eines Alten, von Bartsch dem Mantegna zugetheilt; die Windsor-Sammlung besitzt drei Pferdeköpfe und das Fragment eines vierten; das Britische Museum zwei Frauenköpfe (der eine von ihnen befindet sich in Facsimile-Stich in dem „Catalogue raisonné of the select Collection of engravings of an amateur," London, 1828). Man schreibt noch einige andere Stiche dem Leonardo zu, deren Authenticität mir jedoch zu zweifelhaft erscheint.

1499.

Brief Leonardo's an Lodovico Moro (Amoretti, Memorie, p. 75).

Lodovico Moro schenkt ihm einen Weinberg von dem Umfang von sechzehn Quadratruthen vor dem vercellischen Thore (Amoretti, Memorie, p. 77).

Eine auf den Sturz des Herzogs bezügliche Notiz Leonardo's (Manuscript L.)

Das Modell des Franzesco Sforza-Monumentes wird durch die gascognischen Bogenschützen Ludwigs XII. zerstört (Amoretti, Memorie, p. 82. — Lanzi, Storia pittorica III, p. 162.)

1499—1500.

Leonardo reist mit Luca Pacioli nach Florenz (Amoretti, Memorie, p. 87, 89.)

1500.

Neue Studien um den Arno von Florenz bis Pisa schiffbar zu machen, in seinem Manuscript N (Codex Atlantico); in demselben Manuscript befinden sich zwei Karten von Toscana (Fol. 56 u. 109), welche zeigen, daß er den Arno durch die Ebene von Pistoja leiten wollte.

1500—1504.

Porträt der Madonna Lisa del Giocondo, bekannt unter dem Namen Mona Lisa oder la Joconde. (Vasari VII, p. 36), Museum des Louvre,

auf Holz. Höhe 77 Cent., Breite 53 Cent.; Brustbild, Naturgröße. Angekauft von Franz I. für 4000 Goldthaler. Es giebt zahlreiche Copien dieses Porträts, von denen einige, wahrscheinlich von Leonardo's Schülern ausgeführt, recht gut sind, so im Museum zu Madrid, in der Münchener Pinakothek, zu London bei Hume und Woodburn, in der Ermitage zu St. Petersburg, beim Prinzen Torlonia zu Rom, in der Villa Sommariva am Comer See, in der Casa Mozzi zu Florenz. Eine der besten ist die auf Holz gemalte in der Sammlung Brownlow.

Eine liegende nackte Frauengestalt, auf Holz, Lebensgröße, von Moreau beim Verkauf der Kunstsachen Ludwig Philipps erworben. Früher bei Lord Ward.

[Bildniß einer bis zur Hüfte unbekleideten sitzenden Frau, in der Ermitage zu St. Petersburg; der Körper drei Viertel nach rechts gewandt, der Kopf von vorn gesehen, in manchen Theilen mit der Mona Lisa übereinstimmend und von ähnlichen Gesichtszügen. (Waagen, Gemäldesammlung der Ermitage S. 34)].

1500.

Karton der Madonna mit der heiligen Anna und den beiden Kindern (Vasari VII, 29). In der Akademie der Künste zu London. Mit schwarzer und weißer Kreide gezeichnet. Unter Naturgröße.

Maria auf dem Schooße der heiligen Anna und das mit einem Lamme spielende Christuskind. Museum des Louvre. In Oel auf Holz. Höhe 1 M. 70. Breite 1 M. 29. Figuren lebensgroß. [Nach Waagen dürfte vielleicht ein Karton, welcher auf dem Esterhazy'schen Gute Nordkirchen in Westphalen aufbewahrt wird, der Originalkarton zu dieser Composition sein.] — Copien existiren: von Bernardino Lanino mit einigen Varianten in der Brera; von Salai, für die Sakristei von S. Celso ausgeführt, in der Leuchtenberg'schen Sammlung zu St. Petersburg; in den Uffizien zu Florenz, welche ebenfalls dem Salai zugetheilt wird. Eine sehr schöne Zeichnung des Ganzen besitzt die Akademie zu Venedig, ebenso verschiedene Detailstudien zu demselben Gemälde. Diese Arbeit, von der Vasari annimmt, daß Leonardo nur die Composition gemacht habe, wird von Zeitgenossen erwähnt, unter Andern von Paul Jovius, in einer Lebensbeschreibung Leonardo's, welche Bossi citirt (Bossi, Del Cenacolo di Leonardo da Vinci, Milano, 1810). Siehe ebenso Casio de' Medici, Libro de' fasti, etc. Bologna, 1535. Sonett CXLIV. „Per S. Anna che dipense L. Vinci che tenea la Maria in brazzo, che non volea il filio scendessi sopra un agnello."

Porträt der Ginevra di Amerigo Benzi (Vasari VII, p. 29). Man glaubte dieses Bildniß in der Monaca des Palazzo Pitti, ebenso in einem

Frauenkopfe des Palazzo Pucci, ebenfalls in Florenz, wiederaufgefunden zu haben. Obgleich beide Arbeiten sehr schön und von Meistern der mailändischen Schule sind, so sind sie doch sicher nicht von der Hand Leonardo's.

Madonnenkopf. Museum zu Parma. Unter Naturgröße. Grau in grau.

1502.

Der Herzog von Valentino ernennt Leonardo zu seinem Architekten und General-Ingenieur. — Am 15. Juli dieses Jahres ist er in Urbino, verschiedener Arbeiten wegen; am 1. August zu Pesaro, am 8. zu Rimini, am 11. zu Cesena, am 6. September zu Cesenatico; hierauf kehrt er nach Florenz zurück und begiebt sich von hier nach dem Süden von Toscana. (Amoretti, Memorie, p. 85. 86.)

1503.

25. Januar. — Leonardo befindet sich unter der Zahl von Künstlern, welche berufen wurden ihr Gutachten abzugeben, auf welchem Platze der David Michelangelos aufzustellen sei. Er stimmte für die Loggia de' Lanzi (Gaye, Carteggio II, p. 455).

Er ist in Pisa wegen Arbeiten am Arno (Gaye, Carteggio II, p. 629).

1504.

Tod seines Vaters Piero da Vinci (Amoretti, Memorie, p. 91).

Wahrscheinliche Reise Leonardo's nach Rom (Gaye, Cartegio, II, p. 99), wo er jedoch nur kurze Zeit sich aufgehalten haben kann. Vielleicht malte er während dieses Aufenthaltes im Kloster von S. Onofrio die schöne Madonna mit dem Donator. Fresko. Halbe Lebensgröße. [Waagen, wie J. Burckhardt in seinem „Cicerone“ halten diese Freske, die noch sehr florentinisch ist, für eine Arbeit seiner Frühzeit.]

1501—1505.

Karton der Schlacht von Anghiari (Vasari VII, p. 31). Man kennt daraus nur (und selbst das auf ziemlich unzulängliche Weise) die Gruppe der vier um eine Fahne streitenden Reiter. Doch bildete diese Gruppe wahrscheinlich die Hauptpartie der Composition. Der Stich von Edelinck ist jedenfalls nach einer Copie der schönen Zeichnung des Rubens im Museum des Louvre gemacht. — Eine schwache Malerei im Palazzo vecchio, die man fälschlich zuweilen dem Leonardo zugetheilt findet. Nach derselben oder einer Zeichnung der Casa Rucellai ist der Kupferstich in der Etruria pittrice, Taf. XXIX, ausgeführt. [Nach dem Gemälde in Palazzo vecchio soll auch der älteste Stich sein, der die Inschrift trägt: ex tabella propria Leonardi Vincii manu picta opus sumptum a Laurentio Zacchia Lucensi ab eodemque nunc excussum 1558.] Eine Skizze von

Raffael an der Seite einer seiner Zeichnungen, welche Lawrence angehörte, findet sich in der Sammlung zu Oxford. — Siehe auch die von Leonardo selbst geschriebene Notiz. (Manuscript F. Fol. 73 und Amoretti, Memorie, p. 77, 78). Im Monat April 1505 war der Karton vollendet und die Malerei im Saale des Palazzo vecchio wurde angefangen. Leonardo verließ sie im August 1505. Sie existirte noch, aber schon sehr beschädigt, im Jahre 1513. Leonardo war mit monatlich 15 schweren Goldgulden bezahlt worden und man hatte ihm den Antonio di Biagio und Ferrando Spagnolo als Gehilfen beigegeben. (Gaye, Carteggio, II, p. 88, 89).

1505.

Er macht die Modelle für die von Rustici gegossenen drei Statuen, welche sich an der westlichen Thüre des Baptisteriums zu Florenz befinden (Amoretti, Memorie, p. 90).

1506 u. 1507.

Johannes der Täufer. Museum des Louvre, 69 Cnt. hoch, 57 Cent. breit; Brustbild, unter Naturgröße, auf Holz. — Schlechte Copie in der Ambrosiana, die dem Salaino zugeschrieben wird.

Bacchus. Louvre, 1 Mtr. 77 hoch, 1 M. 15 breit; ganze Figur, unter Naturgröße, auf Leinwand. Correspondenz des Marschalls von Chaumont und des Gesandten Pandolfini mit der Signoria von Florenz betreffs Leonardo's. (Gaye, Carteggio, II, p. 86 etc.)

1507.

Leonardo ist in Florenz, wo er zwei Madonnen malt (Gaye, Carteggio, II, 96. 99). — Bottari, Lettere pittoriche I, Appendice Nr. 3, p. 471). Diese beiden Bilder scheinen verloren gegangen zu sein.

Sein Porträt, in den Uffizien zu Florenz, Naturgröße, in Oel. Authenticität zweifelhaft.

Er ist in Mailand, wo er seine hydraulischen Arbeiten wieder aufnimmt. Im August dieses Jahres war er von Florenz zurückgekehrt und obgleich er vor dieser Epoche keine Reise nach Frankreich gemacht hatte (siehe den Brief Pandolfini's an die Signoria von Florenz, Gaye, Carteggio, II. p. 88) besaß er doch schon den Titel eines Malers des Königs von Frankreich. (Amoretti, Memorie, p. 98; Gaye, Carteggio II, p. 96.)

1508.

Er schreibt seinen Tractat Del canale della Martesana (Amoretti, Memorie, p. 95).

1509.

Er beendet das Reservoir des Kanals von San Cristoforo, und Ludwig XII. schenkt ihm eine Strecke Wasser dieses Kanals. Er leitet die in Mailand zu Ehren des Einzugs König Ludwigs XII. veranstalteten Feierlichkeiten. (Amoretti, Memorie, p. 95. 97.)

Madonna mit dem Kinde zu Vaprio, im Landhause Melzi's. Diese wundervolle und riesige Freske (der Kopf der Madonna allein hat gegen 6 Palmen Höhe) ist auf die Außenseite einer Kapelle gemalt. Sie ist sehr zerstört, läßt aber keinen Zweifel über die Authenticität aufkommen.

Eine aufrecht stehende Leda. Es giebt ein Exemplar dieser Composition in der Galerie Borghese, ein anderes, von Leroux 1835 gestochen, befand sich in Paris und ist nach England gekommen.

Diese Leda-Bilder sind nicht von Leonardo, doch gehört ihm ihre Composition an, weshalb ich mich verpflichtet glaubte, sie unter seinen Werken mit aufzuführen. — Zeichnung in der Sammlung der Königin von England in Windsorcastle; sie wird Raffael zugetheilt.

[Siehe auch über die Leda-Darstellungen Leonardo's die deutsche Ausgabe des Vasari (Stuttgart u. Tübingen 1843) III, p. 41; ferner Waagen, Leonardo da Vinci-Album.]

1511.

Leonardo geht nach Florenz zurück, wo er einen Proceß gegen seine Brüder wegen des Nachlasses seines im Jahre 1507 verstorbenen Onkels, des Ser Francesco Vinci, führte. (Amoretti, Memorie, p. 9.)

1512.

Er ist in Mailand. (Amoretti, Memorie, p. 102.)

Die Madonna mit den beiden spielenden Kindern. Bei M. His de Lasalle in Paris. Höhe 38 Cent., Breite 30 Cent. Dieses schöne Gemälde, welches leider durch ungeschickte Restaurationen gelitten hat, scheint echt und aus der letzten Lebenszeit Leonardo's zu stammen.

1514.

Leonardo verläßt Mailand mit einigen seiner Schüler und trifft in Florenz mit Giuliano de' Medici zusammen, den er nach Rom zur Papstweihe Leo's X. begleitet. (Amoretti, Memorie, p. 104, 105.)

In Rom malt er für Baldassare Turini da Pescia, den Datario des Papstes Leo, eine Madonna mit dem Christusknaben auf dem Arm, und ein Kind. (Vasari VII. p. 35.)

Er fängt im Auftrage Leo's X. ein Gemälde an für die Braut von dessen Bruder Giuliano (Vasari VII. p. 35). Man meint ziemlich allgemein, daß dieses Gemälde die schöne heilige Familie (halbe Figuren, Naturgröße) in der Galerie der Ermitage sein könne. Die h. Katherina, welche sich auf dem Bilde befindet, würde das Porträt der Schwägerin Leo's X. sein. (Dr. Rigolott, Catalogue de l'oeuvre de Léonard de Vinci, p. 38.) Ich habe das schöne Gemälde nicht gesehen, aber nach dem, was ich darüber höre, glaube ich, daß es von Leonardo ist. [Waagen (Gemäldesammlung der Ermitage, S. 32) hält das Bild für ächt. In der Composition hat es eine große Verwandtschaft mit der (von Clément dem Leonardo abgesprochenen) „Vierge au basrelief", der heil. Joseph ist sogar in Form und Motiv auf beiden Bildern ganz übereinstimmend, dagegen ist die heil. Katharina an Stelle des heil. Zacharias zur Linken angebracht, und der Johannesknabe kommt auf dem Petersburger Bilde nicht vor.]

1516.

Ende des Monats Januar reist er nach Frankreich mit Franz I.; welcher ihm einen Jahresgehalt von 700 Thalern aussetzte. (Amoretti, Memorie, p. 110.)

1518.

18. April. Er befindet sich im Schlosse Clou, in der Nähe von Amboise, wo er an dem genannten Tage sein Testament macht. (Amoretti, Memorie, p. 123, 118.)

1519.

2. Mai. Er stirbt im Schlosse Clou (Amoretti, Memorie, p. 119 etc.) — Brief des Francesco Melzi an die Brüder Leonardo's (Bottari, Lettere pittoriche I. Appendice Nr. IV. p. 472).

Raffael.





Raffael.

In der Mitte der geistig belebten, hochstrebenden gelehrten Gesellschaft Toscana's, die für das öffentliche Leben leidenschaftlich eingenommen war, von der Wissenschaft, dem Alterthum, der Vernunft die Elemente einer neuen Civilisation begehrte, trieb ein unwiderstehlicher Zug die florentinischen Künstler einem immer mehr sich geltend machenden Naturalismus zu, während eine anfangs wenig beachtete Schule, fern von dem Zeitgetriebe in den Bergen von Umbrien, am Abhange der östlichen Apenninen bis an das adriatische Meer hin ein stilles Dasein führte. Diese Schule

hütete die reinen und strengen Ueberlieferungen der religiösen Kunst und war ziemlich unbeeinflußt von der Neuerung geblieben, welche sich in ihrer nächsten Nähe vollzog. Es war nicht die Kunst als solche, welche sie im Auge hatte; diese war nicht ihr Ziel: sie wendete sie nur als kostbares Mittel in einer Zeit der Unwissenheit an, um, indem sie die Scenen des Evangeliums und das Leben der Heiligen darstellte, der mündlichen Lehre zu Hilfe zu kommen, und wenn diese frommen und naiven Meister ihren Werken eine so liebliche und auserlesene Schönheit gaben, so geschah es nur um die Tugend liebenswürdiger erscheinen zu lassen und weil ein Wiederschein ihres eigenen Herzens auf die frommen Gestalten fiel, welche sie vorführten. Sie begnügten sich die Beschlüsse des zweiten Concils von Nicäa zur Ausführung zu bringen: „Die heilige katholische Kirche setzt alle unsere Sinne in Bewegung, um uns zur Buße und zur Beobachtung der Gebote Gottes anzuhalten; in dem Wunsche unseren Wandel zu vervollkommnen, bestrebt sie sich nicht allein durch das Ohr sondern auch durch das Auge auf uns einzuwirken.“

Diese gläubigen Maler waren größtentheils Mönche und beschränkten sich anfangs darauf, Chor- und Meßbücher, wie andere für den Cultus bestimmte Gegenstände mit Miniaturen zu schmücken. Unbefangen und ohne weltliches Wissen legten sie in ihre Werke eine Anmuth und Keuschheit, eine überzeugende Gluth, einen Geschmack oft und ein ausgesprochenes Gefühl für Schönheit, welche die Seele in jene religiöse Ekstase versetzen, die sie selbst beim Schaffen ihrer frommen Bilder empfunden hatten. Im Dunkel ihrer Klöster lebend, dachten diese bescheidenen Künstler nicht daran ihre Namen zu verewigen. Kaum kennen wir die des Don Silvestro und des Don Jacopo Fiorentino, welche mit den vortrefflichsten Miniaturen das in der Biblioteca laurenziana befindliche Chorbuch schmückten, wie den des Don Bartolommeo, Abts von S. Clemente, welcher in der Mitte der XV. Jahrhunderts die Malerei im Großen versuchte, eine beträchtliche Anzahl Kirchenbilder schuf und sogar mit Perugino an dem Fresco der sixtinischen Kapelle: „Christus übergiebt dem h. Petrus die Schlüssel“ arbeitete.

Angelico, der fromme Mönch von Fiesole ist es, in welchem sich Alles, was die mystische Malerei Umbriens bietet, am reinsten und zugleich vollkommensten personificirt. Er hatte, wie seine Vorgänger, die Miniaturmalerei betrieben, und wir wissen, daß er mit Hilfe seines Bruders eine Anzahl von Manuscripten schmückte, welche verloren gegangen sind.

Der Erfolg, den seine Wandmalereien und Altargemälde hatten, ließ ihm keine Muße, Arbeiten fortzusetzen, welche durch die Erfindung der Buchdruckerkunst und Kupferstecherkunst überflüssig gemacht wurden. Seine Fresken in den Gängen und Zellen des Klosters von San Marco, die bewundernswerthe Kreuzigung im Refectorium, die Bilder, welche er in verschiedenen Städten Toscana's, während der Verfolgung, die seine Brüderschaft zu erleiden hatte, ausführte, die Kapelle in Vatican, welche er auf Verlangen Eugen's IV. decorirte, ließen seinen Namen aus der Dunkelheit hervortreten. Alle Innigkeit und Inbrunst des Fra Angelico ist über diese naiven und rührenden Werke ausgegossen. Man weiß, daß er betend niederkniete, ehe er zu malen begann, daß er den gekreuzigten Christus nicht darstellen konnte, ohne sein Antlitz in Thränen zu baden, und alle seine Compositionen sind der lebendige Ausdruck aufrichtiger und tiefer Empfindungen. Sein Schüler Benozzo Gozzoli und sein Zeitgenosse Gentile da Fabriano,*) der eine in seinen Fresken im Camposanto zu Pisa und in seiner Anbetung der Könige im Palazzo Riccardi, der andere in seinen zahlreichen Bildern, welche er in beinahe allen italienischen Städten von Venedig bis Neapel ausführte, entwickelten und verbreiteten weithin die umbrische Darstellungsweise; aber mit diesen drei Meistern auf den Gipfel angelangt, wich die Schule plötzlich aus ihrer Bahn. Sie erlosch nicht, aber sie verwandelte sich. So vorwiegend kirchlich sie bis dahin gewesen war, so weltlich wurde sie. Florenz, Mailand, Mantua und Venedig hatten ihre letzten Repräsentanten gesehen; sie hatten Giovanni Bellini, Leonardo, Mantegna, Signorelli kennen gelernt. Die zweite umbrische Schule, den mystischen Charakter bewahrend und ganz innerhalb der traditionellen Richtung bezüglich der Gegenstände, Typen, der allgemeinen Composition bleibend, zog in gewisser Hinsicht Vortheil aus den Fortschritten, welche die andern Schulen Italiens erzielt hatten. Sie wurde geschickter in der Darstellung, verlor aber dafür an Naivetät. Pinturicchio, Perugino sind sicher große Maler; aber in der Zeit, in der sie lebten, gab es für die zunehmende Schwäche ihrer Werke weder Gründe noch

*) Er scheint nicht, daß Gentile ein Schüler des Fra Angelico war, wie Vasari annimmt. Er war sein Zeitgenosse und um einige Jahre älter, ja, er könnte sogar sein Meister gewesen sein. Sicher war er der Lehrer des Giovanni Bellini. Er ist um 1370 geboren und starb in Rom wahrscheinlich im Jahre 1450. — Siehe Mündler, Essai d'une analyse critique de la notice des tableaux italiens du musée du Louvre, Paris, Didot, 1850 p. 79 — 82.

Entschuldigungen, und was ihr religiöses Gefühl anlangt, so ist dasselbe häufig äußerlich herzugetragen und conventionell. Ohne Kraft und Frische hat diese Schule nichts von alledem, was die alten Florentiner so hoch stellt; sie hat besonders nicht die Empfindung, die Innigkeit, die Inbrunst, welche man in den geringsten Compositionen des Mönchs von San Marco findet. Sie sollte indessen nicht untergehen. Genau zur Stunde, wo sie sich in der großen florentinischen Strömung zu verlieren drohte, erschien ein herrlicher Genius. Raffael ererbte das wahrhaft Befruchtende, was sie sich erhalten hatte; seine schöne, müheles schaffende und glückliche Natur empfing und entwickelte diese Keime, welche bei jedem Anderen ausgeartet wären. Er verpflanzte sie als ein Ganzes auf das Feld des Naturalismus; aber die Werke, welche daraus hervorgingen, bewahrten stets, als ein Zeichen ihres Ursprungs, den Duft der heimathlichen Berge.



Fig. 21. St. Georg, nach einer Handzeichnung Raffaels.

In Urbino, inmitten einer der anmuthigsten Gegenden der Apenninen, zwischen den steilen Höhen der italienischen Alpenwelt und dem adriatischen Meere ward Raffael, am 6. April 1483, geboren. Sein Vater, Giovanni Santi,*) gehörte einer Familie des Mittelstandes an. Unter seinen Vorfahren befinden sich vier Maler, andere hatten öffentliche Aemter inne oder trieben verschiedene Gewerbe. Giovanni selbst war Maler und Dichter. Man bewahrt im Vatican eine gereimte Chronik, welche er zu Ehren seines Gönners, des Herzogs von Urbino, Federico di Montefeltro, geschrieben hat. Die Verse sind nicht ohne Verdienst; sie bekunden ein sehr gesundes Urtheil und eine seltene Unabhängigkeit des Geistes, denn, obgleich einer der eifrigsten Jünger der umbrischen Schule, spricht Giovanni Santi doch

*) Raffael unterzeichnet seine Briefe und Bilder, Raffaelo oder Raffaello da Urbino. Die Acten nur tragen seinen Familiennamen Sante, oder del Sante, oder Santi. Im Lateinischen sagte man Sanctius, woraus die Italiener Sanzio gemacht haben.

mit Begeisterung von Andrea Mantegna, Signorelli und selbst von Leonardo da Vinci, welchen er ebenso wie den Perugino bewundert:

> Due giovin' par d'etate e par d'amori,
> Lionardo da Vinci e'l Perusino
> Pier della Pieve, que son' divin pittori.

Vasari behandelt den Giovanni Santi als mittelmäßigen Maler: er täuscht sich. Ich gehe nicht so weit wie Waagen, welcher den Vater Raffaels beinahe dem Pinturicchio und dem Perugino gleich stellt; wenn man ihn jedoch nach seinen Werken in Urbino und Umgegend beurtheilt, wie nach seiner Verkündigung in der Galerie der Brera oder nach der Madonna im Berliner Museum, so muß man sagen, daß er auf gleicher Stufe mit den besten Malern der umbrischen Schule steht. Er erzog seinen Sohn mit der größten Sorgfalt, „Ein Mann von Verstand und Urtheil — sagt Vasari von ihm und zwar diesmal mit mehr Recht — wußte er, daß es von Wichtigkeit sei, die Kinder nicht von Ammen sondern von ihren Müttern nähren zu lassen; als ihm daher Raffael geboren wurde, wollte er die Mutter selbst solle den Knaben stillen; dieser war das erste und einzige Kind, welches der Himmel ihm schenkte, und wuchs dem Wunsche des Vaters gemäß im elterlichen Hause auf, damit er dort in zartem Alter gute Sitten lerne und nicht bei geringen und gemeinen Leuten ein ungefälliges und rohes Betragen annehme." Giovanni wurde der erste Lehrer seines Sohnes. Sehr zeitig schon half ihm der Knabe bei seiner Arbeit, und wenn er später die Anordnung und die Typen des Perugino nachahmte, so erkennt man hingegen in seinen frühesten Arbeiten ein wahres, kräftiges Gefühl, einen edlen Geschmack, welcher an die Weise seines Vaters erinnert. Inmitten dieser achtbaren Familie, in der Gewöhnung an Arbeit, geliebt von einer zärtlichen Mutter, geleitet von einem verständigen Vater, wuchs Raffael auf. Sein erster Blick fiel auf eine wundervolle Natur. In dem Alter, wo die Eindrücke unverlöschlich sind, sog er am elterlichen Herde jene mystische Begeisterung ein, welche in der umbrischen Schule eher aus religiösen Anschauungen entsprang, als daß sie eine lediglich künstlerische Tradition gewesen wäre. Dieses glückliche Zusammentreffen von Umständen sollte jedoch bald gestört werden. Seine Mutter, Magia Ciarla, starb im Jahre 1491; drei Jahre später, am 1. August 1494, verlor er seinen Vater; er war damals erst elf Jahre und vier Monate alt.

Während der zwei oder drei Jahre, welche seinem Eintritt in das Atelier Perugino's vorhergingen, blieb der junge Raffael wahrscheinlich in seiner Vaterstadt, der Obhut eines Oheims von mütterlicher Seite, des Simone di Battista Ciarla anvertraut. Bei seinem frühreifen Talent und bei der schon sehr zeitig sich kundgebenden leidenschaftlichen Liebe zur Malerei, darf man wohl annehmen, daß er während dieser Zeit seine Studien nicht aufgab. Er sah sicher damals Signorelli, welcher 1494 in Urbino arbeitete, und den Timoteo Viti, einen Schüler Francia's, der im folgenden Jahre dorthin kam; doch besitzt man keine zuverlässigen Nachrichten über die Jahre nach seines Vaters Tode. Es war Ende des Jahres 1495 oder 1496, als man ihn dem Perugino anvertraute.*) Vasari berichtet mit gewohnter Sicherheit, daß Giovanni (seit ein oder zwei Jahren verstorben) seinen Sohn selbst nach Perugia gebracht hätte; er spricht sogar von Thränen, welche diese Trennung seiner Mutter kosteten. Der Schluß seiner Erzählung hat jedoch nichts Unwahrscheinliches: „Als Pietro die Zeichnungen Raffaels sah, seine hübsche Figur, seine angenehmen Sitten und seine kindliche und anmuthige Gesichtsbildung, fällte er im Voraus das Urtheil, welches die Nachwelt bestätigt hat."

Perugino war im Jahre 1446 zu Castello della Pieve geboren. Seine Familie war sehr arm. Er wurde früh schon Waise. Aufgenommen und erzogen im Armenhause, kannte er das Drückende des Elendes, das er mit seltener Energie zu überwinden suchte. Seine ersten Lehrer sind nicht bekannt, doch vermuthet Rumohr nicht ohne Wahrscheinlichkeit, daß er von Fiorenzo di Lorenzo unterrichtet wurde oder doch wenigstens dessen Rathschläge genoß. Er begab sich nach Florenz und besuchte die Werkstätte des Verrocchio, wo er Leonardo da Vinci und Lorenzo di Credi kennen lernte. Er hatte, wie uns Vasari sagt, immer das Schreckbild der Armuth vor Augen. Er war so arm, daß er einige Monate lang in einer Holzkiste schlief. Er arbeitete unablässig „und um eines Tages dahin zu gelangen, nach Gefallen und in Ruhe leben zu können, trotzte er dem Hunger, der Kälte, der Müdigkeit, den Unannehmlichkeiten jeder Art und selbst der Schande." Der Biograph fügt hinzu, daß alle seine Wünsche auf Glücksgüter gerichtet waren, daß er für Geld zu Allem fähig gewesen, daß er nie an die Unsterblichkeit der Seele glauben wollte und daß nichts

*) Perugino beendete seine Fresken in der sixtinischen Kapelle erst gegen Ende des Jahres 1495 und kann folglich nicht vor diesem Zeitpunkt nach Perugia gekommen sein.

den Starrsinn seines marmorharten Kopfes habe überwinden können. Perugino erreichte sein Ziel. „Er sammelte, berichtet Vasari noch, große Reichthümer: er baute und kaufte Häuser in Florenz, er erwarb eine Menge guter und werthvoller Besitzungen zu Perugia und Castello della Pieve." Ich weiß wohl, was von den Beschuldigungen und leidenschaftlichen Urtheilen Vasari's in Abrechnung zu bringen ist. Der Vorwurf der Gottlosigkeit ist in seinem Munde eine banale Anschuldigung, welche er gegen jeden seiner Kunstgenossen schleudert, der nicht das Glück hat ihm zu gefallen. Zugegeben, daß er über die Wahrheit hinausgeht, daß es mit der Gottlosigkeit Perugino's nicht so schlimm aussah, kann man indessen doch aus seinem Verhalten während der florentinischen Unruhen, aus seiner Zurückhaltung inmitten der Begebenheiten, welche den Tod Savonarola's zur Folge hatten, schließen, daß er bezüglich religiöser Fragen von derselben Gleichgültigkeit war wie sein Freund Leonardo, einer Indifferenz, welche an dem Haupte der umbrischen Schule, in dem Augenblick, wo die Interessen in Gefahr waren, welche er in der Kunst vertrat, wohl auffallen muß, und zwar um so peinlicher, je mehr damit das Verhalten der Botticelli, Fra Bartolommeo, Lorenzo di Credi bei derselben Gelegenheit contrastirt. Was seinen Geiz betrifft, so ist er noch weniger bestreitbar als sein Unglaube. Man hat die Aussagen Vasari's zu widerlegen gesucht; man hat auf einen Brief hingewiesen, den Perugino an Isabella, Gräfin von Mantua, schrieb, als er ihr das Gemälde des Kampfes der Liebe und der Keuschheit schickte, wo er unter Andern sagt: „Ich habe mich bei dieser Arbeit der größten Sorgfalt befleißigt, um Ew. Excellenz zu befriedigen und meiner Ehre, welche ich stets allen Vortheilen vorgezogen habe, genug zu thun." Dabei ist aber dieses Gemälde, welches der Louvre in Paris besitzt, unzweifelhaft eine seiner nachlässigsten Arbeiten. Auch scheint er in Florenz in keiner sonderlichen Achtung gestanden zu haben; man warf ihm seinen Krämergeist, der alle Tage widerwärtiger wurde, vor. Gegen Michelangelo, welcher ihn nicht leiden konnte, intriguirend, wurde er von diesem öffentlich als Stümper (goffo nell' arte) bezeichnet. Perugino forderte den Michelangelo vor den Rath der Acht, wurde aber schmählich abgewiesen, ohne die Genugthuung zu erhalten, welche er verlangte. — Dieser Mann, habgierig und ohne Ueberzeugung, ist indessen, Alles erwogen, der vornehmste Vertreter der frommen umbrischen Schule. Man kann seinen Charakter nicht in Einklang bringen mit seiner Kunstweise, und er bleibt ein Räthsel für Alle, welche die Geschichte

dieser Kunstepoche schreiben. Alles würde sich noch erklären, wenn wir nur die Reihe fader und scheinheiliger Bilder kennten, welche, gleichzeitig mit den Fresken im Cambio zu Perugino entstanden, die letzten fünf und zwanzig Jahre seines Lebens schänden. Er würde dann nur ein gewandter Geschäftsmann sein, der, als er auf eine ergiebige Absatzquelle gestoßen, sie möglichst zu seinem Vortheile auszubeuten sucht; aber es ist doch etwas Anderes noch bei Perugino, und selbst in seinen schlechtesten Arbeiten ist ein Zug von Aufrichtigkeit, ein religiöses Gefühl, eine Anmuth, ein reiner und keuscher Ausdruck nicht zu verkennen, welche Charakterzüge noch viel deutlicher in seinen ächten, vor 1500 gemalten Meisterwerken hervortreten: im Sposalizio des Caëner Museums, in der Pieta der Galerie Pitti, in der Himmelfahrt des Museums zu Lyon und in der wundervollen Freske von S. Maria Magdalena zu Florenz.

Zudem müssen die Erinnerungen, welche die Maler von dem heiligen Boden Umbriens mitfortnahmen, sehr tief gewesen sein, da Perugino, in Rom und Florenz zur Zeit Michelangelo's und in Freundschaft mit Leonardo da Vinci lebend, nie die Traditionen der Schule aufgegeben hat. Während die Individualitäten nicht allein in Florenz sondern auch in Venedig, Bologna, Mantua sich frei entwickelten, hielt Perugino unwandelbar fest an den Gegenständen, den Typen, den symmetrischen und einförmigen Anordnungen, an der trocknen und magern Zeichnung, aber auch an der Naivetät, der Reinheit, der gewissermaßen unkörperlichen Schönheit, welche die mystische Schule Umbriens charakterisirt. Jedenfalls ist seine Malerei in seinen schwächsten wie in seinen besten Arbeiten immer unpersönlich und kirchlich, und diese Herrschaft einer specifisch religiösen Kunst war so mächtig, daß selbst Raffael, obgleich einer anderen Generation angehörend und früh schon außer Landes gegangen, sich ihr unterwarf und mehrere Jahre unter diesem religiösen Joche blieb.

Wie man übrigens auch über den Charakter und das Talent des Perugino urtheilen mag, zu der Zeit, als Raffael in seine Schule kam, erfreute sich der umbrische Meister noch seiner vollen Kraft und hatte noch nicht jene eilfertige nachlässige Manier, jene beständigen Wiederholungen derselben Compositionen, derselben Typen, derselben Eindrücke angenommen, welche weniger einen Künstler als einen Speculanten verrathen, der die religiöse Malerei als Erwerbszweig betreibt. Raffael blieb, fast ohne Unterbrechung, bis 1504 in seinem Atelier. Während dieser sechs oder acht Jahre scheint er, ungeachtet der Frühreife seines Talentes,

gewissenhaft den Unterweisungen des Lehrers sich hingegeben und willig der in der Schule von Umbrien viel strenger als in der von Florenz gehandhabten Disciplin sich untergeordnet zu haben. Auch kann man einige seiner ersten Arbeiten nur mit Mühe von denjenigen Perugino's unterscheiden. Raffael hatte in des Letzteren Atelier einige junge Maler seines Alters gefunden, Gaudenzio Ferrari, Domenico di Paris Alfani, Girolamo Genga von Urbino, mit denen er eng befreundet wurde. Ganz besonders schloß er sich an Giovanni di Pietro, genannt lo Spagna, an. In der reizenden Gegend von Perugia, umgeben von Freunden seiner Wahl, zog der, welchen man mit so vielem Recht il graziosissimo nannte, seine Jugendzeit in die Länge, ohne, wie es scheint, das Verlangen empfunden zu haben, so früh schon seine eigenen Kräfte zu versuchen. Seine Thätigkeit war indessen groß, denn wir kennen wenigstens zwanzig Bilder, welche auf diese erste Periode zurückzuführen sind. Schon hatten seine Productionen die Ungezwungenheit, die Leichtigkeit der Mache, von der er später so staunenswerthe Beispiele gab, und in Ermangelung der Originalität seiner Compositionen, welche noch zu sehr an die seines Lehrers erinnern, eine Lieblichkeit und eine Anmuth, welche den göttlichen Raffael von Florenz und Rom ahnen lassen.

Im Jahr 1500, während eines Aufenthaltes des Perugino in Florenz, begab sich Raffael, im Alter von nur siebzehn Jahren, mit einigen seiner Freunde nach Città di Castello und schuf hier einige Bilder, welche, wenn auch von seiner Hand gemalt, doch nichts desto weniger ganz peruginesk in Composition und Ausführung sind; doch giebt ihnen ihr Datum ein besonderes Interesse. Die Krönung des h. Nicolaus von Tolentino durch die Jungfrau und den heiligen Augustin, welche Lanzi noch unversehrt sah, ehe sie Pius VI. zerschneiden ließ, ist unglücklicherweise verloren gegangen;*) aber nach den Berichten und nach den Studien, welche sich zu diesem Gemälde im Museum zu Lille befinden, zeigte diese Composition doch schon Spuren eines neuen Styls. Perugino würde nicht ermangelt haben die Jungfrau auf einen Thron zu placiren und die Heiligen, welche der Scene zuschauen, aufrecht und symmetrisch anzuordnen, wie er es in seiner Himmelfahrt im Museum zu Lyon gethan hat. Raffael weicht

*) Die Mönche von S. Niccolo verkauften das Gemälde 1789 an den Papst, welcher es in mehre Theile zerschneiden ließ. Es blieb im Vatican bis zum Einzug der Franzosen in Rom, von da ab hat man jede Spur verloren.

schon leise von der Tradition ab, indem er seinen Figuren mehr Bewegung giebt, und obgleich Vasari sagt, daß, wenn dieses Bild nicht bezeichnet wäre, man glauben könne, es sei von Perugino, so bemerkt doch Lanzi, daß wenn auch der Styl noch der des Lehrers sei, doch die Anordnung des Gegenstandes dem Schüler angehöre.

Aus denselben Jahre nach Passavant, nach Rumohr jedoch aus dem Jahre 1504, soll ein Christus am Kreuze stammen, welcher aus der Galerie Fesch in die des Lord Ward überging. Die im Vatican befindliche Krönung der Maria, in drei Abtheilungen, welche von 1797 bis 1815 in Paris war, gehört dem Jahre 1502 an. Von allen Arbeiten jedoch, welche Raffael in dieser ersten Periode ausführte, zeigt besonders sein bezeichnetes und von 1504 datirtes Sposalizio in der Brera, welches er während seines Aufenthaltes zu Città di Castello, am Vorabend seiner Abreise nach Florenz, schuf, und welches durch den schönen Stich Longhi's so populär geworden ist, wie der junge Maler von Urbino noch weit davon entfernt war, die Vormundschaft seines Lehrers abzuschütteln. (Fig. 22.) Die Vermählung der heiligen Jungfrau ist ein reizendes Werk, auf welches das Mailänder Museum mit Recht stolz ist, aber es ist nur kein Original; es ist eine beinahe wortgetreue Wiederholung des schönen Bildes, welches Perugino im Jahre 1495 für den Dom von Perugia ausführte und das sich gegenwärtig im Museum zu Caen befindet. Diese beiden Compositionen sind sozusagen eine der anderen nachgebildet: dieselbe Anordnung, dieselben Typen, dieselbe etwas trockene und magere Zeichnung, dieselbe Uebertreibung in der Länge der Figuren, derselbe architektonische Hintergrund, dessen Motiv übrigens Perugino schon in seiner Freske im Vatican, in der Schlüsselübergabe an Petrus, benutzt hatte. Dennoch finden sich in dem Bilde Raffaels einige Abänderungen, welche nicht ohne Interesse sind: er hat dem Tempel mehr Bedeutung gegeben, dessen Profile und geringsten Details mit außerordentlicher Sorgfalt studirt sind; ebenso verkleinerte er die Proportion der Figuren, während er den Formen eine Realität gab, dem Ausdruck eine naive Anmuth und Reinheit, welche man in solcher Weise in einem Werke Perugino's vergebens suchen wird.

Noch in dem Jahre 1504, nachdem er die Schule Perugino's verlassen hatte und auf einige Zeit nach Urbino zurückgekehrt war, führte er für den Herzog Guidobaldo die beiden reizenden kleinen Bilder des

Louvre, den heiligen Georg*) und den heiligen Michael aus, Bilder, deren Bedeutung man nicht nach ihren Dimensionen messen darf. Es sind die ersten Schritte, welche dieses Kind des Genies ohne Gängelband machte. Insbesondere lassen in dem h. Georg das Feuer, die Le-

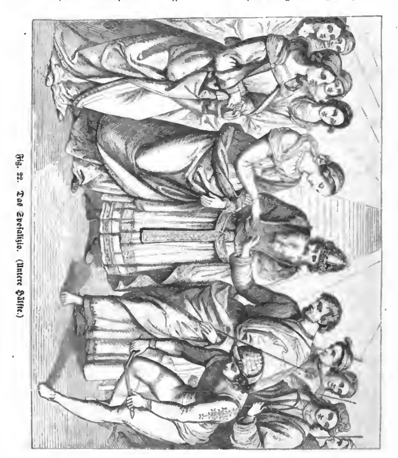


Fig. 22. Das Sposalizio. (Untere Hälfte.)

bendigkeit der Handlung, die Richtigkeit der Bewegungen, die Schönheit des Pferdes wie des Reiters, die Harmonie der Hauptlinien, die Delica-

*) Es existirt eine Wiederholung dieses Gemäldes in St. Petersburg, die aber späteren Jahren angehört. (Vergl. den Holzschnitt auf Seite 233 nach der in der florentiner Sammlung befindlichen Skizze.)



La Belle Jardinière. Nach Raffael.

tesse der Farbe, der Reiz der Landschaft, die Lebensfülle, die Leichtigkeit, und der Zauber der Composition, den Styl ahnen, welchen Raffael anzunehmen im Begriffe stand, und man kann nicht ohne Rührung in diesem jugendlichen und schon so vollkommenen Werke den ersten Anlauf einer schöpferischen Kraft sehen, welche in den Stanzen des Vatican, den Sibyllen von S. Maria della Pace und der Transfiguration ihren Höhepunkt erreichen sollte.

Was den Antheil Raffaels an den Arbeiten betrifft, welche Pinturicchio von 1502 bis 1506 in der Bibliothek von Siena ausführte, so ist er durchaus nicht von der Wichtigkeit, welche die ungenauen Angaben Vasari's, unterstützt noch von einer localen Tradition, ihm gegeben. Der Irrthum des grätigen Biographen ist offenbar. Man weiß nicht einmal mit Sicherheit, ob Raffael in den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts in Siena gewesen ist, und wenn nicht die Zeichnung nach der antiken Gruppe, welche sich in der Bibliothek befindet, in der Akademie zu Venedig wäre, ebenso wie sein Gemälde der drei Grazien, welches augenscheinlich dadurch inspirirt ist, würde nichts auf einen Aufenthalt in dieser Stadt, den auch seine Zeitgenossen unerwähnt lassen, hindeuten. Die zwei Zeichnungen unseres Meisters, die eine in den Uffizien zu Florenz, die andere in der Sammlung Baldeschi zu Perugia befindlich, welche sich jedenfalls an die erste und fünfte Composition der Bibliotheksmalereien anschließen, haben nicht die Verhältnisse der Fresken, was anzudeuten scheint, daß Raffael nicht genau die Dimensionen der Räume kannte, für welche sie bestimmt waren; auch ist man umsomehr berechtigt anzunehmen, daß er diese Zeichnungen nicht an Ort und Stelle machte, als der landschaftliche Hintergrund der einen dieser Compositionen wenigstens der Umgegend von Perugia entnommen ist und Pinturicchio ihn in den Malereien durch Motive aus Siena ersetzte. Uebrigens weiß man, daß Pinturicchio sich contractlich dem Cardinal Piccolomini verpflichtet hatte, die Kartons sowohl wie die Malereien dieser großen Decoration mit eigener Hand auszuführen. Im Alter von fast fünfzig Jahren, auf dem Gipfel seines Ruhmes, und mit Recht für einen Hauptmeister der Kunst dieser Epoche gehalten, ist es nicht recht wahrscheinlich, daß er einen jungen Menschen von zwanzig Jahren zu etwas anderem verwendet habe, als einen Theil seiner Entwürfe in's Reine zu zeichnen oder vielleicht ihm bei Einzelheiten in der Ausführung zu helfen. Dabei zeigen diese Malereien Schwächen in der Composition und Unvollkommenheiten in der Zeichnung, welche Raffael

vermieden hätte, andererseits aber sind sie von einem kräftigen und sichern Machwerk, welches nur einem völlig ausgebildeten Talente angehören kann. Pinturicchio, nur einige Jahre jünger als Perugino, war nicht dessen Schüler, wie Vasari annimmt; aber er hatte für ihn gearbeitet und war in seinem Atelier mit Raffael zusammengetroffen. Jedenfalls waren ihm die seltenen Anlagen des Letzteren aufgefallen, und es ist nicht zu verwundern, daß er denselben mit der Ausarbeitung einiger seiner Entwürfe beauftragte. Darauf, glaube ich, beschränkt sich die Theilnahme Raffaels, der reich genug an eigenem Ruhme ist, als daß er noch wohlverdiente fremde Ehre zu schmälern brauchte.

Raffael begab sich gegen Ende des Jahres 1504 nach Florenz. Der Empfehlungsbrief, welchem ihm die Herzogin von Urbino, Johanna della Rovere an den Gonfaloniere Soderini mitgab, ist vom 1. Octbr. dieses Jahres datirt. „Dieser Brief — sagt sie — wird Euch durch Raffael, einen Maler aus Urbino, überbracht, einen jungen Mann, voll glücklicher Anlagen, welcher einige Zeit in Florenz zuzubringen wünscht, um dort zu studiren . . . Er ist ebenso interessant wie liebenswürdig von Person, und ich wünsche, daß er sich in seiner Kunst vervollkommnet . . . Alles, was Ihr für ihn Angenehmes und Nützliches thut, werde ich als für mich selbst geschehen ansehen.*)" Der Gonfaloniere, der damals sehr beschäftigt war mit den Arbeiten, welche er von Leonardo da Vinci und Michelangelo im Palazzo vecchio ausführen ließ, scheint diesem Briefe keine große Beachtung geschenkt zu haben. Raffael seinerseits, welcher ohne Uebergang aus dem ruhigen Dasein, das er zwischen den Bergen Umbriens geführt, in das bewegte Leben von Florenz versetzt wurde, und dessen Blick zum ersten Male auf die Meisterwerke einer Kunst fiel, von der er keine Vorstellung hatte, mußte, als er sah, was ihm fehlte, einen Augenblick, in Verwirrung und Zweifel gerathen und seine Studien von Neuen zu beginnen trachten, ehe er sich an die Seite von Berufsgenossen zu stellen wagte, denen es gleichzuthun er vorerst nicht hoffen konnte. Nichts läßt vermuthen, das er sich

---

*) Bottari, Lettere pittoriche I., No. 1, p. 1.

Michelangelo oder Leonardo da Vinci*) genähert habe, und obgleich er ohne Zweifel den Letzteren, der mit Perugino sehr vertraut war, gekannt hat, so begreift man doch, wie er nur wenig mit den beiden Riesen der florentinischen Kunst sympathisiren konnte; ihr ungewöhnliches Streben stand mit dem, was er in Umbrien gesehen hatte, in so grellem Widerspruch, daß ein so zartes und weibliches Naturell, wie das seinige, eher zurückgeschreckt werden mußte. Er studirte und copirte die Fresken Masaccio's im Carmine, die unerläßliche Schule aller jungen Maler dieser Epoche. Er sah die Antiken, welche Lorenzo de' Medici in den Gärten von San Marco angesammelt, und befreundete sich innig mit einigen jungen Leuten seines Alters, unter Andern mit Ridolfo Ghirlandajo und Giuliano da San Gallo. Der, welcher den meisten Einfluß auf ihn gewann, war jedenfalls Fra Bartolommeo. Die religiöse Schwärmerei des Frate, die Natur der Gegenstände, welche er behandelte, mußten auf Raffael, der unzweifelhaft die Ueberzeugungen seiner Kindheit mit nach Florenz gebracht hatte, eine große Anziehungskraft ausüben; und die ernste Richtung und die brillante Malerei des frommen Mönchs waren ganz dazu geeignet den Schüler Perugino's in die florentinische Kunstweise einzuführen und ihm eine von der umbrischen so grundverschiedene Schule würdigen zu lehren. In dieser Zeit vervollständigte er seine Kenntnisse und bildete seinen Geist im Umgange mit dem gelehrten Taddeo Taddei, welcher ihn wie einen Sohn aufgenommen, ihm seinen Tisch und sein Haus angeboten hatte und ihn später mit einigen der berühmtesten Männer Italiens, unter Andern mit Baldassare Castiglione, Bibiena und Pietro Bembo bekannt machte.

Abgesehen von einigen kurzen Besuchen in Perugia, Urbino und vielleicht Bologna, hat Raffael von 1504 bis 1508 Florenz nicht verlassen, und während dieser vier Jahre gelangte sein Talent, dessen Entwickelung man nicht Schritt für Schritt verfolgen kann, zur vollen Reife. Im Jahre 1505 beschränkte er sich darauf einige Gemälde zu vollenden, welche er sicher schon vor seiner Abreise entworfen hatte und die noch sehr an den Styl Perugino's erinnern. Ich will davon nur die zwei von Vasari erwähnten anführen: eine heilige Jungfrau mit Johannes

*) Einen freilich nur schwachen Einfluß Leonardo's auf Raffael findet man in den Porträts des Agnolo Doni und seiner Frau Maddalena Strozzi im Palazzo Pitti, wie auch in der Madonna mit der Palme in der Bridgewater-Galerie.

dem Täufer und St. Nicolaus für die Kirche der Serviten, heute im Schloß zu Blenheim befindlich, und eine andere Madonna, welche sich mit Ausnahme der zerstreuten Staffeltheile im Palazzo reale zu Neapel befindet. In letzterem, von den Nonnen des h. Antonius zu Padua bestelltem Bilde hat die von den h. h. Petrus, Paulus, Katharina von Alexandrien und Margaretha umgebene Madonna das Christuskind auf dem Schooß, welches den Johannes segnet und, auf dem besonderen Wunsch der Nonnen, bekleidet dargestellt ist. Den oberen Theil der Composition füllt ein von zwei Engeln und zwei Cherubim verehrter Gott Vater aus. Einzelne Theile dieser beiden wichtigen Arbeiten sind ganz peruginesk; zeigen jedoch größere Correctheit der Zeichnung, mehr Wahrheit in den Stellungen, und das Individuelle in den Köpfen, das Großartige der Gewandung, ein transparenteres, tieferes und lebendigeres Colorit weisen darauf hin, wie die Rathschläge des Fra Bartolommeo, das Studium Masaccio's, vielleicht selbst einige Arbeiten des Leonardo da Vinci auf Raffael nicht ohne Nutzen eingewirkt haben.*)

Man führt, als aus demselben Jahre, 1505, noch die Madonna del Granduca an, welche, nach dem Fleischton und den Draperien, der großen und geschickten Zeichnung des Kinderkörpers zu urtheilen, offenbar wohl schon der florentinischen Epoche angehört, obgleich man darin, besonders in dem Kopfe der Madonna, noch sichtliche Spuren des Styls Perugino's findet. Man betrachtet dieses Gemälde als die letzte Arbeit, welche er unter dem Einfluß seines Lehrers schuf und ehe er ganz und gar sich selbst angehörte. In der schönen Freske zu S. Severo in Perugia, welche aus demselben Jahre datirt, zeigt sich Raffael in der That frei von jedem umbrischen Vorurtheil. Diese Arbeit ist von um so größerem Interesse, als es die erste größere Wandmalerei ist, die der junge Meister von Urbino ausführte und in der die Keime der Composition zu erkennen sind, welche sich später in der Disputa del Sacramento entfalteten.

Ehe ich zur Betrachtung der vorzüglichsten Werke übergehe, welche die florentinische Manier Raffael's charakterisiren, möchte ich einige Vorbehalte bezüglich meiner Eintheilung machen, welche bequem und gewissermaßen naturgemäß ist, aber doch ohne die scharfe Genauigkeit, die man gewöhnlich

*) Dieses wenig bekannte Bild befindet sich im Palazzo reale zu Neapel. Man nennt dasselbe in Neapel Madonna del Baldachino; doch hat es mit dem unter diesen Namen bekannten Gemälde im Palazzo Pitti nichts gemein.

fordert. Wir sahen Raffael schon sich selbst übertreffen in dem kleinen S. Georg, wo es uns unmöglich schien, eine Spur vom Styl Perugino's aufzufinden; wir werden ihn auf die trockene und dürftige Zeichnung seines Lehrers in einigen Partien seiner wundervollen Grablegung des Palastes Borghese zurückkommen sehen. Und scheint es nicht, als ob er noch später von der Erinnerung an alte Mosaiken und an die primitiven Schöpfungen früherer Meister beeinflußt sei? Trotz dieser Verzögerungen und dieser Rückschritte kann man sagen, daß die Entwickelung Raffael's logischer, regelmäßiger oder vielmehr consequenter und natürlicher war, als die jedes andern Künstlers seiner Zeit. Ein mehr bildsamer als schöpferischer Geist verwandelte er sich, ohne weiter Partei zu nehmen, in dem Maße wie Alter und Umstände die Eindrücke, die auf ihn wirkten, modificirten. Ganz jung, in Perugia, folgt er willig dem Beispiel seines Lehrers; in Florenz sieht er die Werke der Maler der florentinischen Schule und giebt sich den neuen Einflüssen hin. Später zu Rom, inmitten der Monumente antiker Kunst, beauftragt große Arbeiten im Wetteifer mit Michelangelo auszuführen, wird seine Darstellungsweise größer, sein Styl mächtiger, und er findet jene Typen, in denen die Grazie, dieser überall vortretende beständige Zug seines Genius, sich mit soviel Größe und Majestät vereint; doch sind alle diese Veränderungen seines Kunstcharakters keine systematischen und überlegten Umwandlungen. Es ist ein Baum, welcher seinem natürlichen Wachsthum folgt und welcher, erst frisch gepflanzt, mit weichen Blättern und schwankenden Formen eine biegsame und anmuthige Gerte wird, dann aber ein kräftiger und hoher Stamm. Er studirte Fra Bartolommeo, Mantegna, Michelangelo und Leonardo da Vinci, die Natur und das Alterthum, und wußte immer Raffael zu bleiben. Sein Geist war ein vortrefflicher Schmelztiegel, wo die verschiedensten Doctrinen sich verbanden und flüssig wurden, um daraus als vollkommene Werke hervorzugehen, geschmückt mit Schönheiten, welche bis dahin noch nie vereinigt gefunden worden waren. Diese Werke reißen nicht mit sich fort, beherrschen nicht, noch erhitzen so wie die des Michelangelo; sie sind nicht so reizend und verführerisch wie die Leonardo's; sie dringen leise in die Seele ein und, obgleich der Eindruck, welchen man erhält, weder heftig noch plötzlich ist, so ist er doch nichts destoweniger tief. Alle Schöpfungen Raffael's, welcher Zeit sie auch angehören, haben einen Familienzug, eine besondere Schmackhaftigkeit, welche sich nicht verkennen läßt, und kein Meister jener großen Kunstepoche hat seinen Werken eine solche Einheit zu geben

gewußt wie er, indem er sich dem natürlichen Drange seines Genius hingab.

Die Bilder, welche Raffael in Florenz schuf, sind zum größeren Theil von mittlerer Größe und einfache Madonnenbilder. Nur ein einziges Mal, ehe er nach Rom kam, betrat er das Gebiet der dramatischen Schilderung in der Grablegung des Palastes Borghese; diese Arbeit, 1508 ausgeführt, entstand kurz vor seiner Abreise von Florenz. Die Madonna del Baldachino im Palazzo Pitti, die aus dem Hause Tempi in der Münchener Pinakothek, die aus dem Hause Colonna in Berlin, die Madonna mit der Palme in der Bridgewater-Galerie, die heilige Katharina in der Nationalgalerie zu London, die Madonna in der Galerie Delessert*) gehören dem ersten florentinischen Aufenthalte Raffaels an. Diese reizenden Schöpfungen haben einen gemeinsamen Grundzug, welcher das Studium eines jeden einzelnen überflüssig macht; ich werde daher nur bei der Belle jardinière, der Madonna mit dem Stieglitz und der Madonna mit dem Schleier verweilen, welche die berühmtesten und, wie mir scheint, am meisten charakteristischen der in dieser Epoche componirten Gemälde dieser Art sind.

Die Belle jardinière, welche bei Raffael von einem Edelmann aus Siena bestellt worden, von dem sie an Franz I. verkauft wurde, ist 1508 gemalt, kurze Zeit vor Raffaels Abreise nach Rom. Es würde also das letzte Werk gewesen sein, welches er in Toscana ausgeführt, und Vasari sagt sogar, daß er die blaue Gewandung der Jungfrau unfertig zurückgelassen und mit deren Vollendung den Ridolfo Ghirlandajo beauftragt habe. Dieses vortrefflich erhaltene Gemälde, in jeder Beziehung eines der werthvollsten, welche der Louvre besitzt, ist indessen vom technischen Standpunkte aus betrachtet, durchaus nicht so vollendet wie die Madonna mit dem Stieglitz oder die mit dem Schleier. Die klare, ambraartige Farbe ist monoton und ohne Kraft, die Zeichnung ist weder zusammengehalten noch präcis; aber die Anordnung ist natürlich, leicht, glücklich, poetisch. (Blatt VI.) Es ist eine jener sozusagen providentiellen Compositionen, welche von selbst in der Einbildungskraft eines Malers wie Raffael entstehen, welche keine Unsicherheit, keine Spur von Anstrengung entstellt und an denen auch der strengste Geschmack nichts auszustellen weiß. Die

*) [Im Jahre 1869 für 150,000 Franken in Besitz des Herzogs von Aumale übergegangen.]

Jungfrau sitzt in einer weiten, offenen Landschaft: im Hintergrund einige Berge, ein Fluß zur Linken, zur Rechten ein Dorf; ein schlichtes Idyll, ländlich und wahr. Die junge Mutter, die Augen gesenkt, betrachtet den Christusknaben, welcher den Kopf ihr zuwendet. Johannes kniet zur Rechten und hält ein Rohrkreuz. Es ist eine stille und innige Scene, ein reizendes Bild unschuldigen und traulichen Glücks. Man sagt, daß das Modell, welches Raffael zu dieser Madonna diente, ebenso wie zu den meisten, die er in dieser Epoche malte, ein Blumenmädchen aus Florenz, eine fioraia, war, welche er liebte. Er hat diesen graziösen jungfräulichen Typus oft wiedergegeben, der auf eine so frappante Art mit der strengen Schönheit einer andern Frau contrastirt, welche er berühmt gemacht hat, der Fornarina, deren Züge er in den meisten seiner zu Rom ausgeführten Compositionen verwendet hat.

Für seinen Freund Lorenzo Nasi schuf er die Madonna mit dem Stieglitz, in der Tribuna von Florenz. Wie bei der Belle jardinière ist die Scene von großer Einfachheit, fast ohne jede Handlung. Das ganze Interesse beruht bei dieser ein seliges Dasein vergegenwärtigenden Kunst in der Schönheit der Gruppirung und in den Typen der Figuren, in dem Zutreffenden des Ausdrucks und in der Harmonie der Hauptlinien. Die Jungfrau hebt sich von einer grandiosen Landschaft ab; einige jener leichten und überaus zierlichen Bäumchen, welche Raffael so oft wiederholt hat, setzen auf einem umwölkten Himmel ihre dünnen Zweige und ihr lockeres, durchsichtiges Laubwerk ab. Das Christkind steht zwischen den Knien der Madonna. Johannes reicht ihm lächelnd einen Vogel, welchen zu erfassen es im Begriff ist. Die Ausführung, mit jener der Belle jardinière verglichen, ist fest, voll und kräftig. Es ist eine der sorgfältigsten und gelungensten Arbeiten der florentinischen Manier Raffaels, eine derjenigen, welche zur Seele sprechen und einen unverwischbaren Eindruck von seeligem Frieden, von ruhigem und unschuldigem Glück in ihr zurücklassen.

Man besitzt keinen bestimmten Nachweis, daß die im Louvre befindliche Madonna mit dem Schleier während Raffaels Aufenthalt in Florenz entstanden ist; doch gestatten der Charakter der Composition, die harmonische und silberne Farbe, gewisse Schwächen der Zeichnung, besonders in dem obern Theil der Draperie der Jungfrau wie in dem unerklärlichen Arrangement der Beine, nicht, dieses reizend schöne Bild

einer andern Epoche zuzutheilen*). Der Christusknabe ist ausgestreckt eingeschlafen auf einem großen blauen Kissen. Die Jungfrau, niedergekauert, fast im Profil gesehen, umschlingt mit dem linken Arm den knieenden Johannes, während sie mit der rechten Hand den Schleier aufhebt, der ihren Sohn bedeckt. Die Landschaft ist durch verfallene Gebäulichkeiten geschlossen, welche kaum den bergigen Horizont hervortreten lassen. Die junge Frau lauscht aufmerksam, fast ängstlich. Es ist nicht allein die jungfräuliche Schüchternheit, welche ihre zarten Züge, ihre anmuthige Stellung wiederspiegeln, sondern ein bestimmtes Gefühl, ein offen ausgesprochener Gedanke. Die Madonna mit dem Schleier ist eines der vortrefflichsten Gemälde, welche Raffael in dieser Art von Gegenständen geschaffen hat. Das schlafende Kind ist wunderschön, um so beklagenswerther aber ist, daß eine ungeschickte Restauration den kleinen Johannes entstellt hat.

In diesen drei Arbeiten, wie in den meisten, welche er in Florenz ausführte, ist eine bestimmte Anschauungsweise nicht zu verkennen. Diese Madonnen sind keine Mütter, welche durch ihre Liebe und Schönheit göttlich erscheinen, wie die heilige Familie Franz' I. oder die des Madrider Museums, noch weniger sind es triumphirende Madonnen, glorreiche Königinnen des Himmels, wie die von San Sisto oder von Foligno, sondern es sind junge Mädchen, rein und keusch, wie man von solchen in dem Alter, in welchem Raffael damals stand, zu träumen pflegt und deren Glorie Unschuld und Jungfräulichkeit bildet. Sie sind mehr nur die älteren Schwestern als die Mütter dieser kräftigen und anmuthigen Kinder. Sittsam, glücklich, lächelnd, sind es die verkörperten Ideale, welche den Jugendeindrücken des Lebens entsprechen. Niemals haben weder die Pflichten noch die Sorgen der Mutterschaft ihren klaren Blick getrübt, und die Vorahnung der Bestimmung des göttlichen Kindes hat nicht den Stempel verhängnißvoller Größe ihren offenen und anmuthigen Gesichtszügen aufgedrückt.

Die Grablegung des Palastes Borghese (Fig. 23) ist der erste Ausflug Raffaels auf das Gebiet der dramatischen Kunst, und welchen Werth auch das Spasimo im Museum zu Madrid haben mag, so darf man doch

*) Passavant meint, daß das Exemplar des Louvre in Rom ausgeführt worden sei, aber er bringt keine triftigen Gründe für diese Annahme bei. Man weiß übrigens, daß Raffael in Florenz ein mit dem des Louvre fast ganz übereinstimmendes Bild ausgeführt hatte, dessen Original verloren gegangen ist, von dem es aber alte Copien giebt.



annehmen, daß er in der Kraft des Ausdrucks, dem natürlichen Pathos der Stellungen, dem über die ganze Scene ausgebreiteten Eindruck des Schmerzes nie wieder diese schöne Arbeit übertroffen hat. Das Gemälde ist vom Jahre 1507 datirt. Atalante Baglioni war es, welche dasselbe bei ihm für ihre Familienkapelle zu San Francesco in Perugia bestellt hatte. Es bestand aus drei Abtheilungen, deren eine, unter einem Halbbogen Gott Vater mit erhobenen Händen darstellend, in der Kirche von San Francesco geblieben ist. Die drei Figuren der Predella, der Glaube, die Liebe und



Fig. 23. Die Grablegung Christi.

Hoffnung, grau in grau gemalt, befinden sich gegenwärtig im Museum des Vatican*). Was das im Jahre 1607 von Paul V. Borghese angekaufte Hauptbild betrifft, so ist es fortwährend in der genannten Familie geblieben, und diesem Umstand ist der wohlerhaltene Zustand zu danken; derselbe zeigt, wie Raffael, geleitet durch ein sich nie verläugnendes Schönheitsgefühl, die heftigsten Empfindungen der Seele auszudrücken verstand,

*) Diese drei schönen Compositionen sind von Fra Giovanni da Verona, jedenfalls noch zu Lebzeiten Raffaels und unter seiner Leitung in Holz geschnitzt worden. Sie befinden sich im Chor von S. Pietro zu Perugia.

ohne die Harmonie der Linien, die Vollkommenheit der Formen zu stören und ohne in jene verstimmenden Uebertreibungen zu fallen, welche fast alle die pathetischen Compositionen der der Frühzeit angehörigen Meister entstellen. Der Christuskörper, obgleich einige Schwächen oder vielmehr etwas Mageres und Trockenes in der Zeichnung bekundend, ist doch von einer ausgesuchten Noblesse. In den beiden Männern, welche ihn tragen, besonders in dem, welcher rückwärts geht und gleichzeitig der Last und dem Schmerz zu erliegen scheint, verrathen sich die Anstrengung und die Abspannung, ohne den Eindruck der Schönheit zu schwächen, welchen das ganze Kunstwerk hervorbringt, und ebenso wenig beirren der zusammengesunkene Körper der ohnmächtigen Jungfrau, der herzzerreißende Ausdruck der Magdalena und des Johannes das harmonische Ganze dieser schönen Composition. Eine sehr bemerkenswerthe Eigenthümlichkeit des Raffael'schen Talentes ist, wie schon erwähnt, daß seine Individualität erst spät zur vollen Entfaltung gelangte. Schon Meister und vollendeter Meister, was den Geschmack, die Empfindung, den Ausdruck, den Charakter der Figuren anlangt, leiht er dennoch sehr oft von anderen den Plan, die Hauptanordnung seiner Compositionen. Der fruchtbare und sinnreiche Erfinder der Decorationen der Stanzen, der Loggien, der Farnesina bleibt schüchtern und unsicher während der Periode, welche uns beschäftigt, und zeigt sich schöpferisch fast nur in der glücklichen Umbildung der Gegenstände, die er sich aneignete. Die Grablegung des Palastes Borghese ist in der That die fast wörtliche Wiederholung eines bekannten Kupferstiches Andrea Mantegna's; die Madonna mit dem Baldachin und die aus dem Hause Tempi in der Münchener Pinakothek erinnern sehr an zwei Compositionen Fra Bartolommeo's, und noch mehr solcher Beispiele könnten gegeben werden. Selbst später hat Raffael ohne alle Skrupel von den Compositionen seiner Vorgänger und Rivalen sich inspiriren lassen, namentlich in seinem Adam und Eva der Loggien, die einer Composition Masaccio's in der Kapelle Brancacci zu Florenz entlehnt sind; in seinem Jesajas in S. Agostino, und in den Sibyllen in S. Maria della Pace ist es unmöglich, wenn auch nicht directe Nachahmung, so doch offenbare Einwirkungen der Malereien der Sixtina zu verkennen.

Während seines Aufenthalts in Florenz übrigens unterwarf er sich dem Einfluß Michelangelo's, und es würde Wunder nehmen, wenn es anders gewesen wäre. Er hatte, wie alle jungen Künstler seiner Zeit, den Karton des großen Meisters, als derselbe 1506 ausgestellt gewesen, studirt.

Vor dieser Zeit muß er schon die Madonna in der Tribuna von Florenz bei Agnolo Doni (S. Seite 38) gesehen haben, diesem reichen und geizigen Kunstliebhaber, für welchen Michelangelo das in Rede stehende Bild gemalt hatte; sicher stand Raffael mit Doni in Verbindung, da er im Jahre 1504 oder 1505 sein Bildniß wie das seiner Frau, zwei schöne, in der Galerie Pitti aufbewahrte Arbeiten, ausgeführt hatte. Man kann die Spuren der Anstrengungen, welche er machte, um seiner Composition einen großen Zug zu geben und seine Zeichnung zu kräftigen, in den meisten seiner florentinischen Gemälde verfolgen. Man sieht, wie er nach und nach die symmetrischen, reliefartigen Anordnungen, aus denen die Meister der umbrischen Schule nicht leicht heranstraten, aufgiebt, wie er sich mit Schüchternheit und noch wenig Erfolg bemüht, in der Madonna aus dem Hause Tempi sich davon zu befreien, und wie er sich dann mit dem Nackten vertrauter macht und namentlich seinen Kindern eine ausgesprochene und kräftige Musculatur giebt, welche zugleich an Michelangelo und Fra Bartolommeo erinnert. Die durch seine Staffeleigemälde erzielten Erfolge hatten in Raffael den Wunsch rege gemacht, sich mit Leonardo da Vinci und Michelangelo zu messen. Er hatte nicht die Absicht Florenz zu verlassen, denn er schrieb unter dem 11. April 1508 an einen seiner Onkel einen Brief, in welchem er diesen bat, ihm einen Empfehlungsbrief des Magistrats von Urbino (il perfetto) an Soderini zu besorgen, damit er von dem Gonfaloniere beauftragt werde, einen Saal des Palazzo vecchio zu malen*). Er mußte auf diesen Plan verzichten. Bramante hatte Julius II. von ihm erzählt und so wurde er nach Rom gerufen, um an den großen Arbeiten theilzunehmen, welche der Papst damals im Vatican ausführen ließ.

Raffael kam im Laufe des Jahres 1508 nach Rom; er war damals fünfundzwanzig Jahre alt. Warm an Julius II. durch Bramante, seinen Landsmann, empfohlen, wurde er vom Papste sofort beauftragt, den Saal des Vatican, Sala della Segnatura genannt, mit vier großen Fresken zu schmücken. Er ging sofort an das Werk, denn im Monat September dieses

*) Quatremère de Quincy, Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael. Paris 1833 p. 431.

Jahres war er bereits mit Arbeiten überhäuft. In einem Briefe an Francia, in welchem er diesem für sein ihm übersendetes Porträt dankt, „welches so schön und lebendig ist, daß man glaubt ihn zu sehen und zu sprechen," entschuldigt er sich, daß er sein Versprechen, ihm das seinige zu malen, nicht habe erfüllen können. „Meine schweren und unablässigen Arbeiten," sagt er, „haben mich verhindert, unserm Uebereinkommen gemäß, dasselbe mit eigener Hand zu malen. Ich hätte es von einem meiner Schüler können ausführen lassen und hätte es nachbessern können, aber das würde nicht passend gewesen sein." *) Bei allem Vertrauen auf sein Talent, welches ihm die erst kürzlich in Florenz erzielten Erfolge eingeflößt haben mochten, war die Aufgabe, welcher er sich hier unterzogen, doch sicher ganz dazu angethan, alle seine Thätigkeit in Anspruch zu nehmen und ihm jede andere Beschäftigung zu verbieten.

Das Projekt, welches Raffael dem Papste vorgelegt und das dieser angenommen hatte, war allerdings eines der großartigsten, das ein Künstler noch erdacht hatte. Es handelte sich darum, in vier großen allegorischen Compositionen die Religion, die Wissenschaft, die Künste und die Jurisprudenz vorzuführen. Der Urbinate verhehlte sich nicht, daß er bei der Wahl dieser Gegenstände gezwungen sein würde mit aller Tradition zu brechen, von allen Vorbildern abzusehen, mit eigenen Kräften einen neuen Weg zu gehen. Dieser Verpflichtung, schöpferisch zu sein, welche ihm durch die Natur der gewählten Gegenstände auferlegt wurde, ebenso wie den Eintheilungen und dem Umfang der Räume, welche er schmücken sollte, ist die rasche, fast plötzliche Entwickelung, die sein Genius unter dem Einfluß besonderer Umstände nahm, sowie die großartige Entfaltung seiner Einbildungskraft, die seine ersten Arbeiten nicht ahnen lassen, zu verdanken. Auch muß zugegeben werden, daß der Anblick Roms mit seinen Monumenten und seinen unzähligen Spuren antiker Kunst wohl geeignet war, einen tiefen Eindruck auf seinen Geist zu machen. Julius II. war nicht nur ein Krieger und großer Politiker. Begeistert für Alles, was zum Ruhme Italiens beitragen und Glanz über die Stadt verbreiten konnte, aus der er, indem er ihr die alte Herrlichkeit wiedergab, die wirkliche Hauptstadt seines Landes machen wollte, hatte er die berühmtesten Gelehrten, Dichter und Künstler

*) Bottari, Lettere pittoriche I. No. 51 p. 114. — Noch ein Beleg für die intimen Beziehungen welche zwischen den beiden Malern existirten, ist das Sonett Francia's an Raffael in Passavant's „Raphael von Urbino" I. p. 526.



seiner Zeit nach Rom gezogen. Raffael war mit Castiglione, Bembo, Giovio befreundet. Seine Anmuth, seine Liebenswürdigkeit, sein Talent verschafften ihm jeden Tag neue Freunde, welche ihm Ideen, Rathschläge, Auskünfte aller Art zur Verfügung stellten, was seinen Geist anregte und ihm die Arbeit erleichterte. Andererseits waren die Säle der unteren Etage des Vaticans mit den Fresken Pinturicchio's*) geschmückt. Diejenigen, wo Raffael selbst arbeitete, waren durch Perugino, Signorelli, Piero della Francesca und andern berühmten Malern früherer Zeit decorirt. Wenige Schritte von den Stanzen begann Michelangelo seine riesigen Arbeiten in der Sixtina, und diese zur Nacheiferung anspornenden Umstände, verbunden mit einem unerhörten Zusammentreffen glücklicher Verhältnisse, riefen den Wunsch und die Kraft in ihm wach, sich selbst zu übertreffen.

Indessen brach Raffael nicht plötzlich mit seinen alten Gewohnheiten. Er begann die Reihe der Compositionen, welche den Saal der Segnatura schmücken sollten, mit demjenigen der vier in Aussicht genommenen Gegenstände, der ihm gestattete so viel wie möglich seine früheren Studien zu benutzen und der auch am besten zu dem Style paßte, den er bis dahin angewandt hatte. So gewann er auch Zeit seine Pläne auszuarbeiten, Nachforschungen anzustellen, die nöthigen Erkundigungen einzuziehen, um ein noch nie dagewesenes Unternehmen glücklich zu Ende zu führen. Die unter der Bezeichnung der **Disputa del s. sacramento** bekannte Freske der Religion, im Laufe des Jahres 1509 gemalt, erinnert in der Hauptanordnung an die Composition der Mosaiken, welche Raffael in so schönen Mustern zu Florenz und Rom gesehen hatte. In dem untern Theil des Gemäldes und zu den beiden Seiten des Altars, auf welchem das Sanctissimum steht, sind die vier großen Gelehrten der römischen Kirche, die Heiligen, die Kirchenväter, unter ihnen Dante, Savonarola und Bramante, gruppirt. Alle diese Personen streiten lebhaft über das geheimnißvolle Dogma. Darüber, im mittlern Theile der Composition, zwischen der heiligen Jungfrau und Johannes dem Täufer, thront Christus von einer Glorie umgeben auf Wolken, die Brust unbedeckt, die Arme ausgebreitet. Zur Rechten und Linken befinden sich in einen symetrischen Halbkreis angeordnet, die Apostel und Patriarchen. Gott Vater, unter der Gestalt eines Greises, mit der einen Hand den Erdball haltend, mit der andern ihn

*) Im Appartamento Borgia, welches heute einen Theil der vaticanischen Bibliothek bildet.

segnend und von Engeln und Seraphim umgeben, füllt den obersten Theil dieses großen Ganzen aus.

Man sieht, Raffael tritt in dieser Arbeit nicht aus der Tradition der kirchlichen Kunst heraus. Man findet darin nicht nur Elemente aus den alten Mosaiken wieder, sondern auch aus den Fresken des Orcagna im Camposanto von Pisa und in S. Maria novella, aus dem jüngsten Gericht von Fra Bartolommeo in S. Maria nuova und aus den meisten der von Dante's Dichtung inspirirten Arbeiten dieser Art aus dem XIV. und XV. Jahrhundert. Raffael selbst hatte bereits in seiner Freske von San Severo zu Perugia diese Anordnung angenommen, und hat sie im Saale des Vatican nur weiter entwickelt. Seine Vorliebe für die priesterliche Kunst findet sich nicht nur in der symmetrischen Disposition des Ganzen sondern auch in der Verwendung des Goldes an einigen Theilen der Ornamentation und in dem Charakter der Köpfe wieder, welche an die Gesichtsformen der frühern Meister erinnern; aber dasjenige, was Raffael in dieser berühmten Freske ganz allein angehört, das ist die große Anordnung, die Einheit des Eindrucks, die Harmonie der Hauptlinien, die Schönheit der Typen, welche die Disputa del sacramento zu einem wahrhaft originalen Werke machen und es hoch über die emporhebt, welche ihm als Vorbilder gedient haben.

Die zweite Freske, die Wissenschaft darstellend, und bekannt unter dem Namen der Schule von Athen, ist eine vollständig originale Conception und ohne irgend einen Vorgänger. Niemals noch hatte vor Raffael ein Maler in einem so bedeutenden Werke eine ganz allgemeine Idee durch eine so vage Allegorie auszudrücken unternommen, und nur durch Wunder von Geschicklichkeit konnte er eine Scene interessant machen, die sozusagen ohne jede Handlung war und an keine bestimmte Thatsache anknüpfte. Unter dem Portal einer weiten Halle, im Styl der Renaissance, stehen Plato und Aristoteles, der eine die Akademie, der andere das Lyceum repräsentirend. Plato, der Philosoph des Idealismus, zeigt mit der Hand gen Himmel; Aristoteles deutet durch seine der Erde zugewendete Geste an, daß er die Grundlagen seiner Lehre in der genauen Beobachtung der natürlichen Erscheinungen suche. Die Philosophen, die Gelehrten des Alterthums und einige Zeitgenossen des Malers sind auf den Stufen des Mittelgrundes und im Vordergrund des Bildes gruppirt (Blatt VII). Diese Composition wird immer ein Gegenstand des Staunens, der Bewunderung und des Studiums aller derer sein, welche das Schöne entzückt und

bewegt. Was die Harmonie der Hauptlinien, die geschickte Vertheilung und das richtige Verhältniß der Figurengruppen, den erhabenen Charakter der Gestalten, der Physiognomien, der Stellungen, der Gewandungen betrifft, sowie die maßvolle, kräftige und wahrhaft historische Farbe, so hat Raffel nie wieder die Schule von Athen übertroffen. Es ist eine Talentprobe und zugleich ein vollendetes Werk, ebenso wie es der erste Versuch in der rein repräsentativen Kunst ist, in der das Wissen die poetische Inspiration ersetzt, in der ein unvollkommener Gedanke als Vehikel dienen muß, um den Schönheitssinn und die Geschicklichkeit des Malers darzulegen.

Die dritte der Compositionen, welche den Saal der Segnatura schmücken, Apollo mit den Musen, wurde im Jahre 1511 ausgeführt. An ihr ist keine Spur mehr von der Kunstweise älterer Zeit: es ist das Alterthum in dem Poetischsten und Schönsten, was es hat, aber das Alterthum verstanden und empfunden durch Raffael. Alles gehört in dieser schönen Arbeit dem jungen Meister an, sowohl die Composition wie die Art der Ausführung. Die Natur des Gegenstandes und die Disposition des Raumes, den er ausschmücken sollte, geboten ihm sich auf seine eigene Erfindungsgabe zu verlassen. Die Freske der Poesie nimmt den oberen Theil und die zwei Seiten eines Fensters ein, welches sich gegen den Hof des Belvedere öffnet; Raffael wußte diesen ungünstigen Platz möglichst vortheilhaft zu verwenden. Apollo Musagetes, gen Himmel blickend und die Geige spielend, nimmt den mittlern Theil der Composition ein. Er sitzt auf dem Gipfel einer Anhöhe, beschattet von Lorbeerbäumen. Um ihn herum auf den Abhängen des Hügels, welcher auf beiden Seiten des Fensters abfällt, gruppiren sich die Musen, die Dichter Griechenlands, Roms und des modernen Italiens. Man hat sich gefragt, warum Raffael, den sonst ein so sicherer Geschmack leitet, dem Apoll anstatt der herkömmlichen Lyra eine so ungraziöse Geige in die Hand gegeben hat. Sie hat jedoch anfangs nicht in seinem Plane gelegen, denn ein Kupferstich des Marc Anton, welcher uns den Entwurf dieser Composition giebt, stellt den Gott mit dem Instrumente seiner Wahl dar, und Passavant vermuthet mit vieler Wahrscheinlichkeit, daß Raffael hier einem Einfall Julius' II. hat gehorchen und in seinem Apoll an einen berühmten Improvisator jener Zeit erinnern müssen, der in besonderer Gunst beim Paqst stand und dessen Porträt der viel bewunderte Violinspieler des Palastes Sciarra sein soll. Diese Einzelheit stört übrigens nur sehr wenig die Harmonie

und heitere Schönheit des Ganzen. Raffael hat in andere Werke mehr Wissen und Können gelegt, aber er hat die antike Kunst, soweit man sie wenigstens im XVI. Jahrhundert zu Rom und Florenz verstand, nie lebendiger und wahrer empfunden.

Der Raum, welchen die vierte Freske, die Jurisprudenz, im Jahre 1511 vollendet, einnimmt, wird von einem Fenster durchbrochen, ähnlich dem gegenüberliegenden, über welchem der Parnaß dargestellt ist. Raffael überwand diese Schwierigkeit, indem er seinen Gegenstand in drei einzelne Compositionen theilte. An den Seiten des Fensters malte er zwei historische Scenen, deren eine, Justinian übergiebt dem Tribonian die Pandekten, das Civilrecht, die andere, Gregor IX. publicirt die Decretalien, das canonische Recht, personificirt. Ueber diesen beiden Arbeiten befinden sich die durch Stiche so bekannt gewordenen wundervollen Frauengestalten, welche die Gerechtigkeit, die Stärke und die Mäßigung symbolisiren und in denen Raffael durch die Größe und Einfachheit des Styls, wie auch durch die meisterliche Art der Ausführung Alles, was er bis dahin gemacht, übertroffen hat. Diese Figuren zeugen von einer Inspiration, wie sie in ähnlicher Weise nur noch zwei oder dreimal, in den Sibyllen der Kirche della Pace, in einigen Figuren der Kartons von Hampton-Court und in der Vision Ezechiel's zu Tage tritt.

Der Erfolg der Malereien dieses Zimmers der Segnatura war ungeheuer, und Julius II. vertraute Raffael sofort die Ausschmückung eines neuen Saales an, welcher nach der wichtigsten Darstellung die Raffael hier ausgeführt, den Namen Stanza d'Eliodoro erhielt. Raffael begann diese Arbeit im Jahre 1512 und förderte sie mit außerordentlichem Fleiße, denn die Messe von Bolsena und der Heliodor waren beim Tode Julius II., im Februar 1513 also, beendet oder doch wenigstens sehr weit vorgeschritten. Die zwei anderen Compositionen, die Befreiung Petri und der Attila, in welchen der Maler das Porträt Leo's X. angebracht, wie er Julius II. in der Messe von Bolsena und dem Heliodor porträtirt hatte, wurde erst nach der Erhebung des Giovanni von Medici auf den päpstlichen Thron angefangen. Diese Malereien stehen im auffälligsten Contrast zu denen des Saales der Segnatura. So abstrakt, ruhig und gleichsam über ihrer Zeit stehend jene gehalten sind, so dramatisch, leidenschaftlich, voll Anspielungen auf damalige Begebenheiten, voll Schmeicheleien gegen die zwei Päpste sind diese, und die Kraft der Farbe, die absonderlichen Effecte scheinen die Heftigkeit der Empfindungen zu reflec-



Die Schule von Athen.

iren, von denen sie inspirirt sind. Aber auch welch' tiefe Empfindung, welch' ein Reichthum der schöpferischen Phantasie offenbart sich nicht in diesen vier Compositionen! welche Energie und welche Leidenschaft in den drei Frauen, die vorn im Bilde des Heliodor knien!*) welche Bewegung in dem Reiter und den beiden Engeln, welche ihn begleiten! Ist das Fresko je zu einer größeren Mächtigkeit in Farbe und Effect gelangt, als in der Messe von Bolsena? Und hat Raffael oder jeder andere Maler jemals den Köpfen seiner Gestalten einen energischeren und tieferen Ausdruck gegeben als denen Julius' II. und der Kardinäle, welche ihn begleiten.

Obgleich zu der Zeit, bei der wir angelangt sind, Raffael schon zahlreiche Schüler hatte, von denen er das Nebensächliche seiner Compositionen ausführen ließ, so nimmt man doch an, daß er mit eigener Hand den größten Theil oder wenigstens die hauptsächlichsten Gegenstände dieses Saales gemalt habe. Nicht so ist es mit dem folgenden, dem Saal Karls des Großen, gemalt in den Jahren 1516 und 1517, aber durch seine Schüler, denn, ausgenommen in der Composition des Borgobrandes, der einzig bedeutenden unter den vier Fresken, welche den Saal schmücken, ist es unmöglich den Schöpfer des Parnaß, der Jurisprudenz und des Heliodor wiederzuerkennen. Raffael, von Arbeiten überhäuft, behielt sich nur bei einigen wichtigen Werken noch die Ausführung vor, sonst konnte er nur noch die Zeichnungen dazu entwerfen, nach welchen, unter seinem unmittelbaren Einfluß, eine Legion Schüler arbeiteten. Unter diesen Schülern, welche nicht nur aus allen Theilen Italiens, sondern auch aus den übrigen Ländern Europa's herbeiströmten, um sich unter Raffaels Leitung zu stellen, befanden sich einige, die bereits angesehene Künstler waren. „Er hatte eine solche Uebereinstimmung unter ihnen herzustellen gewußt, sagt Vasari, daß nie die geringste Eifersucht ihre Eintracht trüben konnte . . . Mit einer außerordentlichen Freundlichkeit weihte er seine Schüler, die er wie seine Kinder liebte, in seine Kunst ein. Auch begleitete ihn immer, wenn er zu Hofe ging, wo er den Rang eines Kammerherrn hatte, ein Gefolge von fünfzig Malern, lauter begabte und tüchtige Männer."

*) In dieser Frauengruppe tritt die Fornarina zum ersten Male auf. (M. Gruyer, Essai sur les fresques de Raphael au Vatican 1858 p. 192.) Von da ab brachte sie Raffael fast in allen seinen größeren Arbeiten an. Man sieht sie im Brand des Borgo, in der Madonna mit dem Fisch, in der des San Sisto, in der Mutter des Besessenen in der Transfiguration u. s. w.

Der Saal des Constantin, der letzte Raum im Vatican, mit dessen Ausschmückung Raffael beauftragt wurde, und für welchen er einige Zeichnungen in den Jahren 1519 und 1520 entwarf, wurde erst nach seinem Tode von seinen Schülern gemalt und zwar, wie es scheint, fast ganz von Giulio Romano. Nur zwei Figuren, die Gerechtigkeit und die Klugheit, sind von der Hand des Urbinaten. Sie finden sich zur Rechten und Linken der einen der Fresken dieses Saales und haben weiter kein Interesse, als daß sie der einzige Versuch sind, den Raffael, nach dem Vorgange des Sebastiano del Piombo, machte, um mit Oelfarbe auf den dazu bereiteten Mauergrund zu malen.

Die Stanzen, wie man die von Raffael ausgemalte Zimmerreihe des Vaticans zu nennen pflegt, dies in der Kunstgeschichte einzig dastehende Werk und, als Ganzes, die bedeutendste Schöpfung des Meisters, welche die höchste Idee von dem Schwunge und der Biegsamkeit seines Geistes giebt, enthalten jedoch nicht die einzigen decorativen Malereien, welche derselbe im Vatican ausgeführt hat. Im Jahre 1514 starb Bramante, ohne



Fig. 24. Gruppe aus Josephs Traumerzählung.

die Galerien, welche auf drei Seiten den Hof von San Damaso umgeben, zu beenden. Raffael wurde von Leo X. beauftragt den Bau zu vollenden und dessen Ausschmückung zu leiten. Einige Jahre vorher hatte man die verschütteten Gemächer der Titus-Thermen aufgedeckt und die Malereien und Stuccaturen, welche sie schmückten, in aller ihrer Frische wieder aufgefunden. Raffael erkannte sogleich den Vortheil, den er aus diesen an-

muthigen Motiven ziehen konnte. Er nahm die antiken Arabesken als Ausgangspunkt, und indem er dieselben phantasievoll umgestaltete, sie mit Emblemen, einzelnen Figuren, einer Menge kleiner Gegenstände bis zu Blumen und Früchten herab verschmolz, schuf er eine neue Gattung der Decorationsmalerei, welche keine der geringsten Proben des schöpferischen Reichthums seiner Phantasie ist. Dabei ist freilich nicht zu verkennen, daß er bei dieser Arbeit ganz vortrefflich durch mehrere seiner Schüler, namentlich durch Giovanni da Udine unterstützt wurde. Der Letztere namentlich dürfte ein kaum geringeres Verdienst an dieser vollendeten Schöpfung seinen Kunstgeschmacks haben als der Meister selbst.

Immerhin ist aber Raffael wohl allein der Erfinder der Compositionen, welche die Decke der Galerien des zweiten Stockwerks schmücken. Die zweiundfunfzig kleinen Gemälde, aus denen das Ganze besteht, sind durch seine Schüler gemalt, mit Ausnahme des ersten, Gott den Himmel und die Erde schaffend, welches von ihm selbst, wenn es nicht, was noch wahrscheinlicher, von Giulio Romano unter der unmittelbaren Leitung des Meisters ausgeführt worden ist. Diese Gemälde sind sehr oft gestochen worden. Sie stellen die Hauptscenen des alten und neuen Testamentes dar und sind unter dem Namen der Bibel Raffael's bekannt. Jede Beschreibung, welche man davon geben wollte, würde überflüssig, wenn nicht unmöglich sein.

Die Anzahl, die Bedeutung, die Mannichfaltigkeit der Arbeiten, welche Raffael entwarf, leitete oder selbst ausführte, ist als Arbeit eines Einzelnen kaum begreiflich. Michelangelo, dessen Zeugniß in der Sache von Werth ist, verwunderte sich, wie uns Condivi sagt, „über den unermüdlichen Eifer, mit dem der Urbinate seine Compositionen in der mannigfachsten Weise wieder und wieder zeichnete, ehe er sie ausführte, mit dem er die Antiken copirte und beständig auf neue Erfindungen ausging." Indessen kann man sich nicht verhehlen, daß hier und da in den Arbeiten Raffaels wohl Spuren von Abspannung bemerklich sind. Raffaels Stärke besteht mehr in der raschen Auffassung, der Schärfe des Verstandes, als in der schöpferischen, selbstthätigen Gestaltungskraft. Von einem bewunderungswürdigen Schönheitssinn geleitet, welcher den Kern seines Genius bildet, verstand er Alles, eignete sich Alles an und gestaltete Alles in vollendete Werke um; aber die persönliche Inspiration fehlt. Es ist wieder Michelangelo, welcher es ausspricht: „er verdankte mehr dem Studium als der Natur"; und wenn man unter Natur das angeborene Talent, den gött-

lichen Schaffensdrang versteht, der nicht erst von der Arbeit braucht befruchtet zu werden, so ist dieser Ausspruch völlig wahr. Die Rhetorik kommt nicht blos in der Literatur vor, es ist das Akademische, das Conventionelle, welches ihr in der bildenden Kunst entspricht. Der Uebergang zu einer manierirten Auffassung der menschlichen Gestalt, jene alltägliche Schönheit ohne Individualität, ohne Realität, ohne Leben, jenes bekannte, durch die Schule sich vererbende Modell, jene heillose Krankheit, welche die Kunst ergreift, sobald sie sich von ihrer Quelle, der Natur entfernt, ist Raffael nicht erspart worden. Ich weiß, was man einem Namen wie dem seinigen schuldig ist und wie man ehrerbietig einigen Schwächen so vielen Meisterwerken gegenüber Absolution zu ertheilen hat; aber ich frage, unter Hinweis auf seine beiden Figuren im Saale des Constantin, auf die des Kindermords in dem Kupferstiche Marc Anton's, selbst auf die sonst so imponirende Gestalt der jungen Frau, welche, vorn im Borgobrande, mit zum Himmel erhobenen Arme niederkniet, und auf demselben Bilde den Mann, welcher seinen Vater trägt, und auf noch manches Andere — fühlt man nicht ein wenig Langeweile? Sieht man darin nicht das Akademische auftreten und in seinem Gefolge: manierirte Compositionen, abgenutzte Formen, in welchen eine geschickte Praxis an Stelle der Gefühlstiefe und Inspiration tritt? Man möchte dem großen Maler, welcher sich selbst copirt, sich nachahmt und wiederholt, bei welchem der künstlerische Gedanke nur noch schwächliche Impulse von innen heraus empfängt, gern zurufen: Kehre zu den beiden einzigen, wirklich fruchtbaren Quellen zurück, zu Dir selbst und zur Natur; suche in Deiner Seele die schaffende Kraft; wirf Dich an die Brust der alma mater, der unerschöpflichen Wirklichkeit. Berühre die Erde, Antäos!

Die Decorationen im Vatican sind keineswegs die einzigen Wandmalereien, welche Raffael ausgeführt hat. Während er dieses ungeheure Unternehmen förderte, schuf er einige der großartigsten Werke, in welchen der graziöseste der Maler fast die Erhabenheit des Styls Michelangelo's erreichte, ich meine die Zeichnungen für die Mosaiken der Kapelle Chigi in Santa Maria del Popolo, den Propheten Jesaias über einen Pilaster in San Agostino, und besonders die berühmten Sibyllen in Santa Maria della Pace (Blatt VIII). Unverkennbar ist hier der tiefe Eindruck, den die Malereien der sixtinischen Kapelle auf den Geist Raffaels ausübten, und man sieht, daß er Nutzen aus dem Vorgange des florentinischen Bildhauers zu ziehen wußte, um seiner Darstellungsweise einen

großartigen Zug zu verleihen; doch läßt sich dabei nicht zugeben, daß der Einfluß Michelangelo's Raffael völlig beherrscht und ihn zu einem Nachahmer des großen Florentiners gemacht habe. Ohne seine Individualität zu gefährden, unterwarf sich Raffael jenem Einfluß nur in so weit, als es zur Förderung seines eigenen Talentes von Nutzen war.

Michelangelo und Raffael ließen sich gegenseitig volle Gerechtigkeit widerfahren; aber ihre Ideen, die Richtung ihres Talents, ihre Art zu leben, zeigten solche Verschiedenheiten, daß es nicht Wunder nimmt, wenn eine Art Rivalität, verschlimmert durch die leidenschaftlichen Streitereien ihrer Schüler und Anhänger, zwischen ihnen bestand und wenn daraus mißliche und übertriebene Zuträgereien entstanden, die mehr als einmal in bittere Worte übertragen wurden. Raffael, jung und schön, von feiner Lebensart, ein wahres Glückskind, stand in einem scharfen Contrast zu dem rauhen und düstern Michelangelo. „Er lebte nicht wie ein Maler, sagt Vasari, sondern wie ein Fürst." Dieses geräuschvolle Leben und Treiben eines Mannes, welchen er im Grunde hochschätzte, beirrte den Florentiner in seinem Urtheil und verstimmte ihn. Man erzählt, daß die beiden Künstler eines Tages sich im Hofe des Vatican begegneten, der eine, umgeben von einem Gefolge von Schülern, sich in die Stanzen begebend, während der andere einsam nach der sixtinische Kapelle ging. Michelangelo habe zu Sanzio gesagt: „Ihr geht da mit einem großen Gefolge wie ein General." Worauf Raffael geantwortet hätte: „Und Ihr, Ihr geht allein, wie der Henker." Die Unzufriedenheit, die Verstimmung Michelangelo's zeigte sich deutlich in der Unterstützung, welche er, wenn man Vasari glauben darf, dem Sebastiano del Piombo gewährte, als dieser sich anschickte, mit Raffael in der Oel- und Staffeleimalerei zu concuriren, welche letztere der Florentiner selbst nur wenig oder gar nicht geübt und die er immer mit großer Verachtung behandelt hatte. Man hat Grund anzunehmen, daß er der Urheber eines Theils der Zeichnungen zu der Auferweckung des Lazarus in der Londoner Nationalgalerie ist, welche Sebastiano für den Kardinal von Medici schuf, der zu gleicher Zeit bei Raffael die Darstellung der Transfiguration bestellt hatte; und ebenso erkennt man sofort die kühne Zeichnung des Malers der Sixtina in der Geißelung Christi, welche der Venezianer in der Kapelle Borgherini zu S. Pietro in Montorio ausgeführt hat. Raffael hatte nichts von Sebastiano zu fürchten, und als er die Absicht merkte, die Buonarroti mit der Unterstützung des Nebenbuhlers verband, sagte er mit Geist und guter

Laune: „Ich freue mich über die Gunst, welche mir Michelangelo dadurch erweist, daß er mich würdigt mit ihm selbst und nicht mit dem Sebastiano zu wetteifern." Immerhin muß indeß die Thatsache Wunder nehmen und spricht zu Gunsten beider, daß diese zwei großen Männer, obgleich in ihrer Kunst Rivalen, sich doch nie in der Gunst des Publikums oder der Fürsten, von welchen sie beschäftigt wurden, zu schädigen suchten, und daß, trotz einiger heftigen Worte, die bei Anderen gewiß zu scandalösen Conflicten geführt hätten, ihr Verhältniß immer ein völlig würdiges und ehrenhaftes geblieben ist. Niemals in der That hat sich der eine oder andere zu einer jener Intriguen und häßlichen Eifersüchteleien hinreißen lassen, die bei der Verschiedenheit und, wenn man will, dem Antagonismus ihrer Charaktere so nahe lagen.

Man hat übrigens die Rivalität zwischen Michelangelo und Raffael sehr übertrieben, wie es unter Andern aus der von Cinelli bezüglich der Freske in der Kirche della Pace erzählten Anecdote hervorgeht: „Raffael von Urbino hatte für Agostino Chigi in Santa Maria della Pace einige Sibyllen und Propheten gemalt, für welche er auf Abschlag eine Summe von 500 Thalern erhalten hatte. Eines Tages forderte er den rückständigen Rest der Summe, auf welche er seine Arbeit schätzte. Der Kassirer, der sich über dieses Verlangen wunderte und glaubte, daß es mit dem bereits ausgezahlten Betrage abgethan sei, antwortete nicht. „Laßt die Arbeit durch einen Sachverständigen abschätzen, sagte Raffael, und ihr werdet sehen, wie mäßig meine Forderung ist." Giulio Borghesi (so war der Name des Kassirers) dachte bei diesem Vorschlage sogleich an Michelangelo, und bat diesen sich in die Kirche zu begeben und die Figuren Raffaels zu taxiren. Vielleicht nahm er an, daß der Eigendünkel, die Rivalität, die Eifersucht den Florentiner bestimmen würde, den Preis dieser Malereien gering anzuschlagen. Michelangelo ging also, begleitet von dem Kassirer, nach Santa Maria della Pace, und wie er nachdenkend, ohne ein Wort zu sagen, die Fresken betrachtete, fragte ihn Borghesi um seine Meinung. „Dieser Kopf, antwortete Michelangelo, indem er mit dem Finger auf eine der Sibyllen deutete, dieser Kopf ist hundert Thaler werth!" — Und die andern? fragte der Kassirer — „Die andern ebensoviel." Diese Scene hatte Zeugen gehabt, welche sie dem Chigi hinterbrachten. Er ließ sich Alles genau erzählen, und indem er befahl den 500 Thalern für fünf Köpfe noch je 100 Thaler für jeden andern Kopf hinzuzufügen, sagte er zu seinem Kassirer: „Geh und bezahle dies Raffael für seine Köpfe und betrage

dich artig gegen ihn, damit er zufrieden ist, denn wenn er sich von mir auch noch die Gewandung bezahlen lassen wollte, würden wir sicher ruinirt."

Seit seinem Aufenthalte in Florenz, wo das Studium des Kartons der Schlacht von Pisa wesentlich dazu beitrug, seine Zeichnung breiter und energischer zu machen, hat Raffael niemals aufgehört sich mit Michelangelo zu beschäftigen. Er sagte selbst, „daß er den Himmel danke, zu dieses großen Mannes Zeiten geboren zu sein;" aber er hatte zu viel Einsicht, um nicht zu begreifen, daß er sich nicht zu weit auf das Terrain seines mächtigen Rivalen wagen durfte, ohne die Eigenart seines Talentes zu gefährden. Ganz ohne Einfluß konnte eine so gewaltige Künstlerindividualität wie diejenige des Michelangelo allerdings nicht auf die zarte, leicht erregbare und für äußere Eindrücke empfängliche Seele Raffaels bleiben. Dieser aber verhehlte sich angesichts der großartigen Schöpfungen Buonarroti's gewiß nicht, daß er sich auf die gleiche Höhe nicht aufzuschwingen vermöchte. Auch fand er sein Loos glücklich genug, um Andere nicht zu beneiden; er würde seine glänzende Existenz nicht gegen das herbe Schicksal des Florentiners vertauscht haben und beschränkte sich mit Recht darauf, in den unnachahmlichen Vorbildern das zu suchen, was sein anmuthiges Genie entwickeln, ausweiten, erheben und stärken konnte.

Dieser Einfluß Michelangelo's auf Raffael nahm übrigens von Jahr zu Jahr zu und hätte, wenn dem Urbinaten länger zu leben beschieden gewesen wäre, für ihn verhängnißvoll werden können. Sehr fühlbar macht sich derselbe in den wunderbaren Figuren der Jurisprudenz im Saale der Segnatura, welche 1512 ausgeführt wurden, genau zu der Zeit, wo Michelangelo den zweiten Theil der sixtinischen Kapelle enthüllte. Man findet ihn ferner in einigen Figuren des Heliodor, und noch mehr in denen des Borgo-Brandes wieder. In den herrlichen Sibyllen von S. Maria della Pace geht er auf eine so glückliche Art mit der eigenen Inspiration Raffaels Hand in Hand, daß man sich wohl denken kann, er würde sie haben schaffen können, auch wenn er Michelangelo nicht gesehen und studirt hätte. Diese großartigen Fresken gehören ihm vollständig an und man muß ihm die Ehre derselben lassen. In einer kleinen Anzahl von Werken dagegen zeigt sich die Abhängigkeit von Buonarotti so unverhohlen, daß man sie eine Nachahmung nennen könnte. Ich führe als Beispiel nur den Jesaias an, den Crespi noch sah, ehe er durch die Zeit und durch Restaurationen beschädigt wurde, und von dem jener sagte: „Ich gestehe, daß ich durch den Anblick überrascht wurde, und nach der Größe



Die Sibyllen in S. Maria della Pace.

Blatt VIII. zu Seite 261.

des Styls sowie nach der Kühnheit und Freiheit der Zeichnung würde ich auf Michelangelo geschlossen haben."

Es war im Jahre 1514, als Raffael für Agostino Chigi die Sibyllen in S. Maria della Pace ausführte. Noch schuf er in diesem Jahre für denselben reichen Banquier den Triumph der Galatea in der Farnesina, und wenn noch ein Beleg für die Biegsamkeit und Vielseitigkeit seines Genius nöthig wäre, so würde es genügen darauf hinzuweisen, wie eine seiner strengsten Arbeiten zu gleicher Zeit mit einer seiner anmuthigsten entstanden ist. Agostino Chigi war ein leidenschaftlicher Kunstfreund. Er stammte aus Siena, wo er den größten Theil seines Lebens zugebracht und Salz- und Alaunwerke, welche dem heiligen Stuhl gehörten, gepachtet hatte. Seine Handelsinteressen riefen ihn oft nach Rom und zuletzt ließ er sich in dieser Stadt nieder. Bekannt mit den Künstlern und berühmtesten Männern seiner Zeit, verhinderten ihn seine Prunkliebe und seine Leidenschaft für die Courtisane Imperia doch nicht, einen großen Theil seines ungeheuren Vermögens auf eine verständige und großmüthige Weise zu verwenden. Er hatte sich in Trastevere von dem trefflichen Architekten Baldassare Peruzzi ein reizendes Wohnhaus, die sogenannte Farnesina, bauen lassen; er ließ aus Venedig den Sebastiano del Piombo kommen, damit er es ausschmücke, und beauftragte Raffael, dem er bereits den Bau der Begräbnißkapelle in Santa Maria del Popolo übertragen hatte, die in mehrere Räume getheilte Hauptgalerie dieser Villa zu decoriren. Der Urbinate, von allen Seiten mit Aufträgen bestürmt, führte nur den Triumph der Galatea aus, einige Jahre später schuf er die schönen Zeichnungen zur Geschichte des Amor und der Psyche, welche seine Schüler unter seiner Leitung am Plafond, an den Wölbungen und Lünetten der Loggia der Farnesina malten. (Vergl. die lithogr. Skizze.)

Man erkennt, wenn man diese reizend-schönen Malereien betrachtet, mit welcher Liebe und Sorgfalt Raffael die antike Kunst studirt hat. Man weiß, wie er alle möglichen Erkundigungen darüber einzog, sei es bei seinen gelehrten Freunden, Castiglione, dem Cardinal Bibiena, Ariost, dessen Bekanntschaft er im Jahre 1516 gemacht und der ihm, wie man sagt, auf das Märchen des Apulejus aufmerksam gemacht, oder auch durch die Zeichner, welche er nach Sicilien und selbst bis nach Griechenland geschickt

hatte. Man findet bei jedem Schritte in seinen Malereien Reminiscenzen an das Alterthum; aber wenn auch das eingehende Studium der Monumente Griechenlands und Roms sein ohnehin schon so lebendiges Schönheitsgefühl kräftigte, so ist es doch im Grunde nur seiner eigenthümlichen poetischen Naturanlage zu verdanken, daß er die anmuthvolle, edle und heitere Form, wie solche den Griechen eigen war, mit jener unbefangenen Reinheit und Keuschheit ausstattete, die ihm ganz allein angehört und all' seinen freieren Schöpfungen einen unbeschreiblichen Zauber verleiht. Raffael hatte seinen Idealismus aus den florentinischen Platonikern geschöpft, und er scheint sich sehr genau über das Ziel, welches die Kunst zu verfolgen hat, Rechenschaft gegeben zu haben. „Er hatte die Gewohnheit zu sagen, berichtet Zuccaro, daß der Maler die Dinge darstellen soll, nicht wie sie die Natur macht, sondern wie sie sie machen sollte," und er äußert diesen Gedanken selbst in dem berühmten Briefe, den er an Castiglione bezüglich der Galatea schrieb: „Wegen der Galatea würde ich mich für einen großen Meister halten, wenn die Hälfte der schönen Dinge wahr wäre, welche mir Ew. Herrlichkeit schreiben; aber ich erkenne in Euren Worten die Liebe, die Ihr zu mir hegt, und muß Euch sagen, daß ich, um eine Schönheit zu malen, deren mehrere sehen müßte, und wohlgemerkt, daß dann Ew. Herrlichkeit mir zur Seite stehen müßten, um das Beste auszuwählen. Da aber gute Kenner und schöne Frauen selten sind, so bediene ich mich einer gewissen Idee, die meinem Geiste vorschwebt. Ob diese nun irgend eine künstlerische Vortrefflichkeit an sich hat, weiß ich nicht, wohl aber bemühe ich mich, sie zu verwirklichen."

Diese Idee, welche dem Geiste Raffaels vorschwebte und welche er zur Erscheinung zu bringen sich bestrebte, ist das Grundgesetz der Kunst. Ob man sich Rechenschaft darüber giebt oder ob man aus Instinct handelt, wenn man es gut macht, gehorcht man ihm. „La peinture, sagt Poussin in seiner derben Sprache, est amoureuse du beau; c'est de ce beau accompli qu'elle retrace l'image." Es ist dies die Lehre des Idealismus in der Kunst, welche Hegel in unsern Tagen mit solcher Klarheit wieder aufgestellt hat: „Der Künstler nimmt nicht alles das in Formen und Ausdrucksweisen auf, was er draußen in der Außenwelt vorfindet, und weil er's vorfindet, sondern er greift nur nach den rechten und dem Begriff der Sache gemäßen Zügen, wenn er ächte Poesie zu Stande bringen will, und nimmt er sich die Natur und ihre Hervorbringungen, überhaupt das Vorhandene zum Vorbild, so geschieht es nicht, weil die Natur

es so oder so gemacht, sondern weil sie es recht gemacht hat; dies „recht" aber ist ein Höheres als das Vorhandene selber." Und in der That, auf diesem Wege fanden alle großen Künstler seit Phidias ihre Meisterwerke.

Die Wandmalereien, welche Raffael im Vatican, in der Kirche della Pace und in der Farnesina ausführte, die wunderbaren Zeichnungen, die er zu den Fresken der Kapelle Chigi in Santa Maria del Popolo entwarf, müssen jedenfalls als der wichtigste Theil seiner Kunstthätigkeit, als das Resultat der höchsten Anspannung seines Geistes betrachtet werden. Indem er in beträchtlichen Dimensionen Gegenstände darzustellen hatte, die wenigstens zum Theil noch nicht von Malern behandelt worden waren, fand der Schüler Perugino's, der Nachahmer Fra Bartolommeo's und Mantegna's, der seelenvolle Schöpfer der florentinischen Madonnenbilder, gestützt auf die Natur und die antike Kunst, gehoben und gehalten über dem Niveau seines angebornen Talents von den großen Vorbildern Michelangelo's (selbst wenn er sie nicht geradezu in's Auge faßte), nach kurzem Zögern seinen Weg und schuf sich sein eigenes Genre. Vom Tage seiner Ankunft in Rom an bis zu dem Ende seiner Laufbahn, führte er nämlich, neben seinen größeren Arbeiten, eine sehr beträchtliche Anzahl minder wichtiger Gemälde aus, die unzweifelhaft weit geringer an Werth und meistens theilweise von der Hand seiner Schüler sind, die aber tiefer noch als selbst seine Fresken uns in das Innerste seines Wesens blicken lassen. Die Staffeleibilder Raffaels sind die Werke seiner Wahl. Ihre Dimensionen, die beschränkte Zahl der Figuren, aus welchen sie zusammengestellt sind, erlaubten ihm seine Gedanken reif werden zu lassen, das Interesse zu condensiren, die Ausführung zu vollenden und gaben zugleich weniger Anlaß auf die gesuchten Figuren zurückzugreifen, jene Lückenbüßer, die, ungeachtet ihrer Schönheit, ein Makel der meisten seiner größeren Compositionen sind. Auf seine Staffeleibilder konnte er all seinen Fleiß verwenden. Sein eigenthümliches Wesen, seine liebenswürdige Grazie, seine hohe Anmuth zeigen sich hier nachhaltiger und unverhüllt. In diesen Compositionen von beschränktem Inhalt ist fast alles vollkommen. Wenn sein Talent mit wachsender Kraft an jugendlicher Unbefangenheit verlor, so gewann es andrerseits an Breite, Energie und Größe, und je mehr er sich dem Ende seines Lebens nähert, desto kraftvoller, in sich vollendeter

und schönheitsvoller werden seine Compositionen. Im übrigen hat Raffael mehr als andere Maler den Duft der Jugend, jene Frische, jene Lebendigkeit der Empfindung sich auch im reiferen Alter bewahrt, wenn auch das männliche Wesen seiner späteren Kunstweise sie etwas in den Hintergrund treten läßt.

In den Staffeleibildern, die er während seines zweiten Aufenthaltes in Rom malte, folgte Raffael demselben Ideengange und gehorchte demselben Impuls, der ihn in seinen Fresken von der repräsentativen zur dramatischen Kunst, von einfachen Compositionen, deren Inhalt sich in ruhiger Situation darstellt, zu energischeren und leidenschaftlicheren Werken hatte übergehen lassen. Auch kann man seine Bilder der römischen Epoche in zwei Klassen theilen: die erste, welche bis auf sehr wenige Ausnahmen, nur diejenigen umfaßt, deren Handlung eine ruhige ist, Bilder, welche er von 1509 bis 1514 unter dem Einfluß derselben Eindrücke malte, die ihm auch seine Fresken des Saales der Segnatura eingaben und unter welchen man einige seiner schönsten Werke wie die Madonna von Foligno, die Madonna mit dem Fisch und die heilige Cäcilie zählt; die zweite Klasse sodann, von 1514 bis 1519, bilden die dramatischen Compositionen wie die Kartons von Hampton-Court, die Vision des Ezechiel und das Spasimo, und diese fallen ziemlich genau mit den dramatischen Malereien der letzten Säle des Vatican und den Decorationen der Kirche della Pace zusammen. Diese Zweitheilung ist freilich nicht von strenger Genauigkeit, und es ist nicht einer der am wenigsten auffallenden Züge des Raffael'schen Genius, daß er mit Leichtigkeit von den ruhigsten Scenen zu hoch dramatischen Compositionen, von religiösen zu mythologischen Gegenständen überzugehen wußte, daß er, abwechselnd mit den Monumenten des Alterthums und den Werken seiner Zeitgenossen beschäftigt, immer in den Geist dessen, was er darstellen wollte, sich zu versenken wußte, ohne darüber etwas von seiner Individualität zu verlieren.

Die ersten Bilder, welche Raffael nach seiner Ankunft in Rom ausführte, erinnern noch sehr an seine letzten Bilder in Florenz. Ich erwähne von diesen Uebergangsarbeiten nur die dem Lord Gravagh gehörige reizende Madonna, welche unter der Bezeichnung der Madonna aus dem Hause Aldobrandini bekannt ist. Die graziöse und schlanke Gestalt der Madonna, die Zartheit der Farbe, die Anwendung des Goldes in den Verzierungen der Gewänder wie in den Heiligenscheinen, würde allein schon andeuten, daß dieses Gemälde zu gleicher Zeit mit der Disputa del

Sacramento entstanden ist. Es hat noch ganz die Reinheit, den jungfräulichen Reiz, den Hauch der Unschuld und der Jugend, der in der Madonna mit dem Schleier im Pariser Museum so bezaubernd wirkt; aber eine freiere Composition, eine sehr elegante und zugleich ebenso präcise Zeichnung, eine große Realität in den Formen lassen erkennen, bis zu welchem Grade die Praxis der großen Malerei sich schon bei ihm entwickelt hatte und sein Talent gereift war. Man hat behauptet, und ich gebe es bis zu einem gewissen Punkte zu, daß Raffael, indem er die umbrischen und florentinischen Traditionen verließ, mehr verloren als gewonnen habe. Einige seiner eifrigsten Bewunderer weigern sich die Arbeiten, welche er in Rom ausführte, als dem göttlichen Meister würdige Werke anzuerkennen, aber es scheint doch zu sehr in der Natur seines Genius begründet zu sein, daß er von jugendlicher Schwäche zu männlicher Kraft emporstieg und den Weg ging, auf den ihn Zeit und Umstände hinwiesen.

Die Madonna von Foligno, zum Schönsten der vaticanischen Gemäldesammlung gehörend, wurde gegen das Jahr 1511 gemalt und stellt mit diesem Datum sich an die Spitze der herrlichen Madonnen, deren letzter und höchster Ausdruck die Madonna di San Sisto des Dresdener Museums ist. Die Composition ist viel bedeutender und vollkommener durchgeführt als die der Florentiner Madonnen. Die Jungfrau ist nicht mehr diese junge, reizende, zärtlich zu den beiden Kindern sich neigende Mutter, wie sie der Maler bis dahin verstand. Auf Wolken thronend ist sie die Königin des Himmels, welche der Welt ihren göttlichen Sohn zeigt. Sie anbetend und verehrend, repräsentiren vier Gestalten, je zwei auf den beiden Seiten des Bildes gruppirt, die Menschheit. Der Donator, Sigismondo Conti, auf den Knien liegend, wird durch seinen Schutzpatron, den heiligen Hieronymus, der Madonna empfohlen. Der heilige Franciscus gegenüber scheint auf das Volk zu zeigen und die göttliche Wohlthäterin für dasselbe zu bitten. S. Johannes der Täufer, wie der heilige Hieronymus stehend und dessen Pendant bildend, zeigt der Menge, die man sich um das Bild versammelt zu denken hat, mit der Hand das Christuskind. In der Mitte der Composition steht ein Engel, welcher eine Schrifttafel hält. Wie der erhabene Typus des Madonnenantlitzes, das Majestätische ihrer Erscheinung, die Schönheit des Kindes den Geist in eine ideale Region versetzen, ebenso erinnern uns die ausdrucksvollen Mienen, die flehenden Geberden der Heiligen und des Donators, welche den untern Theil des Gemäldes ausfüllen, an den Jammer der Wirklichkeit. Ohne aus

den Gesetzen der Malerei herauszutreten, hat Raffael auf eine poetische und verständliche Weise durch die Wahl der Typen und des Ausdrucks nicht nur den eigentlichen Sinn der Scene sondern auch die Charakterverschiedenheit der Personen, aus welchen das Bild zusammenstellt ist, anzudeuten gewußt. Dieses Gemälde hat, außer seiner Schönheit, eine besondere Bedeutung in der Entwickelung Raffaels, indem es deutlich seine Fortschritte in der Ausführung, insbesondere in der Färbung erkennen läßt. Im Jahre 1511 war Sebastiano del Piombo nach Rom gekommen. Das ausschließliche Studium der Werke Michelangelo's hatte seine Manier noch nicht umgestaltet. Er brachte aus Venedig das leuchtende Colorit seines Meisters Giorgione mit. Die Lebhaftigkeit und der Glanz seiner Malerei, alle die verführerischen Eigenschaften, welche die venezianische Schule auszeichnen, scheinen Raffael frappirt zu haben. Er beschloß den Maler, der ihm gegenübertrat, auf dessen eigenes Terrain zu folgen und sein Colorit ebenso umzugestalten, wie er es mit seiner Zeichnung gethan hatte. Mann kann bestreiten, daß er damit Erfolg hatte; aber soviel ist gewiß, daß von diesem Augenblicke an sein Machwerk freier und breiter, seine Farbe brillanter wird. Dieser ganz directe Einfluß Sebastiano's ist übrigens nicht nur in der Madonna von Fuligno kenntlich, sondern auch in verschiedenen anderen Arbeiten, die Raffael in Rom eigenhändig ausführte, so in der Messe von Bolsena, den Porträts von Julius II. in der Galerie Pitti und von Altoviti in der Münchener Sammlung, in dem Violinspieler des Palazzo Sciarra, ebenso wie in der wunderbaren Frauengestalt der Tribuna von Florenz, deren Farbe so in's Auge fällt, daß das Bild schon häufig dem Giorgione zugeschrieben worden ist.*)

Auf dieselbe Zeit, auf die Jahre von 1512 oder 1513 ist ein anderes Raffael'sches Meisterwerk dieser Gattung, die Madonna mit dem Fisch, des Museums zu Madrid zurückzuführen. Dieses Gemälde zeigt dieselben Haupteigenschaften, Hoheit des Gedankens, Schönheit der Köpfe, Kraft des

*) Dieses Porträt ist von 1512 datirt und Giorgione ist 1511 gestorben. Nach Constantin (Idées italiennes, etc. Florence, 1840) hat es eine große Aehnlichkeit mit einem von diesem Meister gemalten Bilde, welches sich in der Galerie von Modena befindet. Missirini nimmt an, daß es von Sebastian del Piombo, dem Schüler Giorgione's, gemalt ist und daß es die Vittoria Colonna darstellt; doch hat es gar keine Aehnlichkeit mit dem Porträt dieser berühmten Frau, das, von Michelangelo gezeichnet, vor einigen Jahren im Palazzo Colonna zu Rom zu sehen war. Ich für meine Person kann es keinem andern als Raffael zutheilen und nehme mit Passavant an, daß es das Bildniß einer gefeierten Dichterin jener Zeit, vielleicht das der Beatrice Ferarese, ist.



Colorits, wie die Madonna von Foligno. Ich weiß nicht, ob die Anlage nicht noch großartiger, die Conception der Hauptfiguren poetischer, das Antlitz der Maria majestätischer und erhabener, die Wirkung des ganzen Werkes tiefer und ergreifender ist. Auch hier wird Maria nicht nur als Mutter dargestellt, sondern zugleich auch als göttliche Erscheinung, welche die Bitten der Menschen erhört und sich für sie verwendet. Der Engel Raffael führt ihr den jungen Tobias vor, der ihr einen Fisch als Opfer darbringt und von ihr die Heilung seines Vaters erfleht. Das Gebet des Jünglings ist erhört, denn Christus streckt gegen ihn seine rechte Hand aus, sei es, um ihn zu segnen, sei es, um sein Geschenk entgegenzunehmen, wie man vielleicht aus dem Bestreben, sich von der mütterlichen Umarmung loszumachen, schließen könnte.

Die heilige Cäcilie in der Pinakothek von Bologna wurde bei Raffael vom Kardinal Pucci für die Kirche von San Giovanni in Monte genannter Stadt bestellt. Begonnen im Jahre 1513, ist sie vor 1515 nicht vollendet worden; um diese Zeit war es, als Santi sie seinem alten Freunde Francia schickte mit dem Auftrage die Aufstellung seines Gemäldes zu überwachen, und „für den Fall, daß ihm irgend ein Unfall zugestoßen, es wiederherzustellen, ebenso es zu verbessern, falls er irgend einen Fehler daran fände.“*) Diese Composition ist eine der poetischsten, der hoheitsvollsten und der religiösesten, welche Raffael hervorgebracht. Die Heilige, in der Mitte des Bildes stehend, ist von S. Paulus und der Maria Magdalena, von S. Johannes dem Evangelisten und S. Augustin umgeben. Das Haupt gen Himmel erhoben, läßt sie, den Klängen der Seeligen lauschend, welche ihrem Gesange antworten, die Orgel sinken. Ich glaube nicht, daß die Wonne der Verzückung jemals mit ähnlicher Kraft und so vollständiger Erfüllung aller Bedingungen malerischer Schönheit dargestellt worden ist. Die heilige Cäcilie ist nahezu der Erde entrückt, ihre

*) Bekanntlich erzählt Vasari, daß Francia beim Anblick dieser Malerei vor Eifersucht und Verdruß gestorben sei. Diese Anekdote ist ganz unwahrscheinlich; nicht daß der bolognesische Maler — wie Malvasia, der den Sohn mit dem Vater verwechselt, annimmt — bis 1520 oder gar bis 1526 gelebt habe (Malvasia, Felsina pittrice, Bologna 1678. II. 48), er ist wirklich am 6. Januar 1517 (nach unsrer Zeitrechnung 1518) gestorben; doch schließen die freundschaftlichen Beziehungen zwischen Francia und Raffael eine jede derartige Eifersucht aus; es steht fest, daß die heilige Cäcilie nicht das erste Gemälde war, welches Francia von Raffael sah; Vasari selbst sagt uns, daß Santi vor 1506 für Bentivoglio eine Geburt Christi und vor 1508 eine Anbetung der Hirten gemalt habe, (Passavant Raffael v. Urbino I. 77.).

Seele schwingt sich auf, um sich unter die Chöre der seeligen Geister zu mischen, und es scheint, daß ein Hauch genügen müßte, sie in das Himmelreich zu führen. Der Traum ihrer mystischen Liebe hat sich verwirklicht. Sie hört, sie sieht diese geheimnißvollen Wesen, welche ihre fromme und poetische Einbildungskraft ihr in den Tiefen der Unendlichkeit zeigte. Sie steht auf der Grenze zweier Welten, und es ist, als ob man den heiligen Augustin und seine Mutter am Strande von Ostia sitzen sähe, ihre Augen vertieft in den geöffneten Himmel und sich von himmlischen Dingen unterhaltend.

Die Kartons von Hampton-Court, welche in vieler Hinsicht eher den Wandmalereien als den Staffeleibildern zuzurechnen sind, verdienen unter den dramatischen Arbeiten Raffaels in erste Reihe gestellt zu werden. Schon durch ihre Größenverhältnisse sind diese Compositionen wichtig, mehr aber noch durch den Reichthum, die Kraft und das Ueberraschende der Erfindung, durch die Freiheit, das Ursprüngliche der Ausführung, die schlagende Charakteristik, lebendige Empfindung, Hoheit des Styls, wie sie Raffael in solchem Grade durchaus nicht in alle seine Werke gelegt hat. Diese großen Arbeiten, von Leo X. als Muster für die Teppiche bestellt, welche an gewissen Tagen die Wände des Presbyteriums der sixtinischen Kapelle schmücken und in den berühmten Fabriken Flanderns gewebt werden sollten, wurden im Jahre 1514 begonnen und im folgenden Jahre vollendet. Es waren zehn an der Zahl oder elf, wenn man die Krönung der Jungfrau mitrechnet; drei davon, S. Paulus im Gefängniß, die Steinigung des heil. Stephanus und die Bekehrung des heil. Paulus sind verloren gegangen. Glücklicherweise machen es die, in der sogenannten Galleria degli Arazzi im Vatican aufbewahrten Teppiche, welche ziemlich gut erhalten sind, möglich, diese Lücken zu vervollständigen und von dem wunderbaren Ganzen ein genügendes Bild zu geben. Die uns erhaltenen Kartons, welche den schönsten Schmuck der Galerie von Hampton-Court bilden, haben leider sehr gelitten. Die Arbeiter in Arras hatten sie, um sich ihre Arbeit zu erleichtern, in Stücke geschnitten. Die Kartons blieben in ihren Händen, bis sie von Karl I. angekauft wurden. Sie kamen mit den andern Kunstsachen, welche diesem Fürsten gehörten, zum Verkauf, und Cromwell ließ sie ankaufen; aber erst unter König Wilhelm wurden die Stücke wieder vereinigt und in den jetzigen Zustand gebracht. Trotz aller dieser Umstände, trotz aller ungeschickten Restaurationen, welche sie mehr noch als die Zeit und der Zufall beschädigt haben,



Paulus predigt in Athen.

Clement Michelangelo ꝛc.

Blatt IX. zu Seite 274.

und obgleich Raffael sie nicht allein gearbeitet hat und die Hand seiner Schüler sich an mehr als einer Stelle zeigt, so bleiben sie doch eines der glänzendsten Denkmäler der modernen Kunst. Es sind nicht Kartons wie die, welche als Vorarbeiten der Freskomalerei dienen, sondern es sind wirkliche Aquarellen, deren tiefe Tinten noch durch Schraffirungen von schwarzer Kreide verstärkt werden. Diese Malerei erlaubte eine rasche und sozusagen summarische Ausführung. Sie hat den Reiz der Freske, ihre Weichheit und Klarheit, und erlaubt wiederum Retouchen, welche die Wandmalerei nicht zuläßt. Bei diesen trefflichen Improvisationen wurde Raffael durch kein Hinderniß, keine Verzögerung und Schwierigkeit der Ausführung, wie sonst bei Arbeiten von diesem Umfange, genirt. Er konnte sich ohne Rückhalt dem schöpferischen Drange überlassen und seinen Compositionen jenen poetischen und ursprünglichen Charakter geben, der sie in so hohem Grade auszeichnet.

Die Gegenstände dieser Kartons sind der Apostelgeschichte entnommen. Außer denen, die schon genannt und deren Schicksal unbekannt ist, sind es noch folgende: die Predigt Pauli zu Athen, das Opfer zu Lystra, der wunderbare Fischzug, Christus und S. Petrus, der Tod des Ananias, der Zauberer Elymas mit Blindheit geschlagen. Man sieht, wie die Art der Ausführung eine neue ist, so auch die Natur der Gegenstände. Die rein geschichtlichen Gegenstände des neuen Testaments sind selten von den Malern der Renaissance dargestellt worden, und nur in der Kapelle Brancacci zu S. Maria del Carmine in Florenz finden sich diesen Bildern ähnliche Compositionen. Durch Vasari wissen wir, wie Raffael die Werke Masaccio's studirt hatte, welche bis auf Michelangelo's Karton der Schacht von Pisa den Künstlern jener Epoche gewissermaßen als Schule dienten. Beim Entwerfen seiner Compositionen erinnerte sich Raffael seiner ersten Studien in Florenz und entnahm einige der besten Figuren der Kartons den schönen Fresken des Masaccio und seiner Schüler, unter andern auch den Paulus in der Bestrafung des Elymas und in der Predigt zu Athen, ebenso wie den in Nachdenken versunkenen Mann im letztgenannten Gemälde.

In diesen Kartons zeigen sich die Vorzüge Raffaels in ihrem vollen Glanze. Kraft und Originalität der Erfindung, Schönheit der Köpfe, einfache und dramatische Darlegung des Gegenstandes, klare und weise Anordnung der Gruppen, geschickte und breite Vertheilung des Lichtes, großer Styl der Draperien, Alles findet sich vereint. Ich will nicht versuchen

eine Beschreibung zu geben, die um so unmöglicher ist, als diese Arbeiten durchaus malerisch gedacht sind und gesehen sein wollen, um verstanden zu werden. Nur auf die Größe und Wahrheit, welche Raffael seinem Paulus zu geben verstanden hat, möchte ich hinweisen, einer Gestalt, welche in mehren seiner Compositionen und zwar immer in anderer Weise wiederkehrt. (Bl. IX.) Ich kenne nichts Größeres als diese Figur des Apostels, den Heiden zu Athen predigend,

Suspendant tout un peuple à ses haillons divins!

nichts Dramatischeres und Ergreifenderes als denselben Apostel, wie er seine Kleider zerreißt, im Opfer zu Lystra. Die Kunst scheint ihm erst die volle historische Realität gegeben zu haben und ihn hat Bossuet gemeint, wenn er sagt: „Er wird hingehen, dieser in der Kunst der Rede Unerfahrene mit dem rauhen Ausdruck, mit einer Satzbildung, die den Fremden erkennen läßt, er wird in dieses gebildete Griechenland, zu dieser Mutter der Philosophie und Redekunst gehen, und trotz des Widerstandes der Welt wird er dort mehr Kirchen gründen, als Plato mit seiner für göttlich gehaltenen Beredtsamkeit dort Anhänger gewonnen hat."

Indessen hat Raffael nicht bloß in diesen großen Compositionen den Styl, die Kraft, den dramatischen Charakter so hoch zu steigern verstanden: das Gemälde der Vision Ezechiels, dieses Kleinod der Galerie Pitti, ist kaum größer als zwei Handbreiten; aber Raffael gab der Gestalt des ewigen Vaters, dem Engel und den drei Thieren, welche die Evangelisten symbolisiren, ebenso wie den zwei Engeln, welche die Gruppe vervollständigen, eine so majestätische Schönheit, einen so großartigen Charakter, daß der Geist des Beschauers durch den prophetischen Taumel sich in jene geheimnißvolle Welt fortgerissen fühlt, wo der chaldäische Prediger die drohenden Worte Jehovah's wiederhallen hört.

Unter allen Compositionen, in denen Raffael die innersten und heftigsten Bewegungen der Seele zur Darstellung gebracht hat, ist die unter dem Namen des Spasimo di Sicilia bekannte Kreuztragung im Madrider Museum ohne Zweifel die ergreifendste und ausdrucksvollste. Das Gemälde, 1517 ausgeführt, war für ein Kloster zu Palermo bestimmt, in welchem die Madonna gegen Krämpfe angerufen wurde. Das Schiff, welches dasselbe dahin bringen sollte, ging mit Mannschaft und Ladung an der Küste von Genua unter. Der Kasten mit dem Bilde wurde an den Strand gespült. Die Malerei war unversehrt, was als ein Wunder betrachtet wurde. Die Genuesen sträubten sich das Meisterwerk heraus-

zugeben, und Leo X. mußte einschreiten, um es dem Kloster in Palermo wieder zu verschaffen. Zu Anfang des XVII. Jahrhunderts ließ es König Philipp heimlich wegnehmen und entschädigte das Kloster durch eine Rente von 1000 Thalern. Nach Paris gebracht, wurde es 1810 auf Leinwand gezogen, dann im Jahre 1814 an Spanien zurückgegeben. Es hat auf diesen Reisen viel gelitten, ebenso durch Restaurationen, denen es unterworfen worden ist. Sein Aussehen ist unangenehm und kupferfarben, und dennoch kann man nur an Ort und Stelle über dieses Meisterwerk urtheilen, von dem der Stich, den wir besitzen, obgleich ganz leidlich, doch immer nur eine schwache Vorstellung giebt. Das Format des Bildes, durch den Platz vorgeschrieben, den es über den Altar einnehmen sollte, ist nicht günstig. Raffael war dadurch gezwungen die Scene in der Höhe zu entwickeln, und er hat die Schwierigkeiten, welche sich aus dieser Disposition ergaben, mit dem seltensten Glück überwunden. Der traurige Zug verläßt Jerusalem, dessen Thor und Mauern man rechts erblickt. Er rollt sich im Vordergrund des Bildes auf und windet sich den Hügel Golgatha hinauf, welcher den Hintergrund einer wunderbaren Landschaft bildet. Der Fahnenträger zu Pferde, an der Spitze des Zuges, sucht durch eine Geste den Marsch zu beschleunigen. Christus, unter seiner schnöden Last auf die Knie gesunken, bildet den Mittelpunkt der Darstellung. Seine linke Hand stützt sich auf die Erde, die rechte hält das Kreuz, gleichsam um zu bestätigen, daß er, obgleich von menschlicher Kraft verlassen, dennoch das Opfer darbringen will. Ein Henkersknecht, dem man seinen theatralischen Charakter vorwerfen könnte, wenn ein solches Meisterwerk eine Kritik aufkommen ließe, reißt an dem Strick, mit welchem Christus gebunden ist. Dahinter hebt Simon von Cyrene, eine Gestalt, ausgezeichnet durch ihre charaktervolle Erscheinung, das Kreuz auf. Die rechte Seite des Bildes wird durch die heiligen Frauen und Jünger ausgefüllt. Diese Gruppe der Frauen und Jünger ist eine der außerordentlichsten Wunder der Kunst. Die verschiedenen Personen, welche die Gruppe bilden, drücken die leidenschaftlichsten Gefühle aus; der Schmerz ist, sozusagen, in allen seinen Formen dargestellt: ernst und gehalten bei den Jüngern, tief und innig in der schönen Figur des Johannes, wehmuthsvoll und mitleidig in den beiden Marien, völlig entfesselt in Magdalena, während er in der Jungfrau, welche ihre Arme nach dem Sohne ausstreckt, zum höchsten Pathos der Verzweiflung gesteigert ist. Und dabei ist auf keine Weise das Hauptgesetz der Kunst verletzt, die heftigsten und außerordentlichsten Bewegungen

verwirren nicht die schöne Harmonie der Linien, und die ausdrucksvollen Geberden der Figuren dieser Gruppe ziehen das Auge nicht mehr, als es erlaubt ist, von der Christusgestalt ab, dem eigentlichen Gegenstand des Bildes, auf den sich die Aufmerksamkeit concentrirt. Letztere Figur ist eine der vollkommensten und ergreifendsten, welche die Kunst je geschaffen hat. Beschimpft, mißhandelt, verachtet unterliegt Christus, aber seine Pein ist ohne Erniedrigung: sie ist die eines Gottes. In seinem edlen Antlitz malt sich mehr die moralische Todesangst als der physische Schmerz, und das tiefe, fürchterliche Seelenleiden kennzeichnet seine Göttlichkeit. Alles ist erschütternd in dieser erhabenen Gestalt, die Stellung ebensowie die Bewegung, der geringste Zipfel der Gewandung ebenso wie der Mund, wie die Augen, wie diese Züge, welche so beredt die Empfindungen seiner Seele wiederspiegeln.

Man hat gesagt, daß alle großen Maler auch große Porträtmaler waren, und wenn Raffael in mancher Hinsicht auch hinter Holbein, van Dyck, Tizian und Velazquez zurückbleibt, was den Ausdruck der psychologischen Wahrheit betrifft, so ist er sicher den Malern, welche Meister in diesem Fache sind, in allem Uebrigen gleichzustellen. Schon dieser Christuskopf würde genügen, um davon zu überzeugen. Wenn man die Bildnisse durchgeht, die er beinahe von Anfang bis zu Ende seiner Laufbahn ausgeführt hat, von denen der Magdalena und des Agnolo Doni in der Galerie Pitti an bis zu dem bewunderungswürdigen Violinspieler des Palazzo Sciarra, von der Fornarina der Tribuna bis zum Altoviti in München, vom Castiglione des Louvre endlich bis zu seinem Hauptwerke dieser Gattung, Leo X. mit den zwei Kardinälen, zu Florenz, so wird man erkennen, bis zu welchem in der That außerordentlichsten Grade er den eigenthümlichen Charakter eines jeden Individuums, das persönliche Wesen und das seelische Leben desselben zu erfassen wußte. Die schöpferische Thätigkeit Raffaels ist so mannigfach, so ungeheuer, daß man leicht über einige seiner Arbeiten hinweggeht, die hingereicht hätten, jeden Anderen berühmt zu machen. Aber diese Geschmeidigkeit des Talentes ist einer der wunderbaren Züge seiner bevorzugten Natur, und man darf nicht übersehen, daß der Schöpfer der Schule von Athen, der Kartons von Hampton-Court, der Vision Ezechiels einen jeden Gegenstand, mit dem er sich befaßte, mit der ihm eigenen Ueberlegenheit zu behandeln wußte, daß wir demselben Künstler, der jene großartigen Compositionen schuf, eine große Reihe heiterer sowohl wie ernster Landschaften zu danken haben, die den

meisten seiner Gemälde, von dem kleinen S. Georg an bis zu den Kartons und dem Spasimo, als Hintergründe dienten.

Raffael führte während der drei letzten Jahre seines Lebens, drei Werke aus, die in ihrer Bedeutung und Vollendung alles Gewaltige und Hohe vereinigen, was wir in seinen Tafelbildern finden. Ich meine die Madonna Franz' I. im Museum des Louvre, die Madonna di San Sisto der Dresdener Galerie und die Transfiguration, an deren Vollendung ihn der Tod hinderte. Die Madonna der Louvresammlung hat lange Zeit als ein Geschenk gegolten, welches der Künstler dem Könige von Frankreich unter so romanhaften Umständen gemacht haben soll, daß sie wohl erzählt zu werden verdienen. Raffael, sagt man, der Franz I. den großen S. Michael des Louvre geschickt habe, sei dafür auf eine so liberale Weise bezahlt worden, daß er, im Wetteifer mit der Großmuth des Königs, diesen bat, das Gemälde als eine Huldigung anzunehmen. Diese von Pierre Dan erzählte und gewissermaßen historisch gewordene Anekdote hat nichts Unwahrscheinliches und steht mit dem, was man über die Gewohnheiten des Malers wie des Königs weiß, nicht im Widerspruch. Dennoch dürfen wir ihr keinen Glauben schenken, da die von Gaye veröffentlichte Correspondenz Goro Gheri's mit Baldassare Turini*) auf das Bestimmteste nachweist, daß diese heilige Familie ebenso wie der S. Michael bei Raffael von Lorenzo de' Medici bestellt wurde, der damals, wegen seiner Verheirathung mit Madeleine, Tochter des Jean de la Tour-d'Auvergne, in Frankreich war, und daß diese beiden Gemälde, welche der Fürst Franz I. verehren wollte, zu gleicher Zeit ausgeführt und abgesendet worden sind. Man weiß sogar, daß sie am 19. Juni 1518 per Achse, auf Wunsch Lorenzo's, abgeschickt wurden und an die Banquiers Bartholini in Lyon adressirt waren. Die Madonna Franz I. gilt mit Recht als die in ihrer Art vollkommenste Arbeit Raffaels (Fig. 25). Es ist in der That unmöglich sich eine reichere, glücklicher erfundene und zusammengehende Composition, bei aller Verschiedenheit der Bildung edler Gesichtstypen, eine in den geringsten Details fehlerlosere, consequentere, sorgsamere Ausführung

---

*) Präsident der päpstlichen Kanzlei (dotario), sehr befreundet mit Raffael und einer seiner Testamentsexecutoren.



Fig. 25. Die Heilige Familie Franz' I.

zu denken. Einige Theile dieses Bildes, unter andern die Gewandung des Armes und des linken Beines der Madonna gehören zu den meisterlichsten Sachen, die Raffael gemacht hat. Er arbeitete für den König von Frankreich, und man merkt, daß er sich dessen bewußt gewesen ist. Es ist eines jener Werke, in denen bei längerem Studium fortwährend neue Schönheiten zum Vorschein kommen, und obgleich die Localfarbe nicht angenehm ist, und man dem reizenden Kinde, das aus der Wiege aufsteht, einen akademischen Zug vorwerfen kann, ist die h. Familie Franz I. doch eine der Schöpfungen, in welcher der Künstler das Glück gehabt hat, den künstlerischen Gedanken in vollendetster Weise zur Erscheinung zu bringen.

Wenn die heilige Familie im Museum des Louvre, durch Schönheiten aller Art, welche darin vereinigt sind, den ersten Rang unter den Staffeleibildern Raffaels einnimmt, so wird sie doch von der Madonna mit dem heiligen Sixtus und der heiligen Barbara in der Galerie zu Dresden noch durch die Größe der Conception, durch einfache und stille Feier übertroffen. Diese triumphirende Jungfrau hat nichts Irdisches mehr; es ist eine Göttin in Menschengestalt. Ihr Antlitz erinnert noch an den wohlbekannten Typus der Fornarina, aber in geläuterter und verklärter Weise; umgeben von einem auf Wolken schwebenden Engelchor, zeigt sie der Welt ihren Sohn, und ich glaube nicht, daß Raffael sonst etwas geschaffen hat, das sich mit diesem wahrhaft göttlichen Kinde vergleichen ließe. Selbst die Ausführung der Malerei, obgleich fest und breit, hat etwas Leichtes, Aetherisches, Ueberirdisches, sodaß die Phantasie sich frei aufzuschwingen vermag und der himmlische Vorgang dem Auge wie die Verwirklichung eines lichten wunderbaren Traumes erscheint (Fig. 26).

Die Transfiguration war die letzte Arbeit Raffaels. Der Tod überraschte ihn, ehe sie völlig vollendet war. Diese große Composition ist weit entfernt, die rückhaltslosen Lobsprüche zu verdienen, welche ihr Einige gegeben haben; aber andererseits geht man über die Wahrheit hinaus, wenn man ihr alle Schönheit abspricht; noch weniger endlich ist es zu rechtfertigen, wenn man die Schwächen des Werkes als Anzeichen eines frühzeitigen Verfalls erklärt. In gewissen Partien der Transfiguration zeigt sich Raffael noch ebenso kraftvoll und groß, als er es je gewesen ist. Der zum Himmel aufschwebende Christus, die ihn begleitenden Gestalten des Moses und Elias zählen mit zu seinen schönsten Schöpfungen. In der Gruppe, welche den untern Theil der Composition bildet, würde es ungerecht sein, die malerische Disposition der Figuren, die Schönheit



Fig. 26. Die Sixtinische Madonna.

einiger derselben, die Richtigkeit und das Sprechende der Bewegungen, die Kenntniß des Helldunkels, welche Raffael in keiner seiner andern Arbeiten in diesem Maße zeigt, nicht anerkennen zu wollen. Sicher ist indessen, daß dieses Gemälde etwas Beirrendes hat und nicht recht befriedigt, und ich finde die Erklärung dieser Thatsache weniger in einer Abnahme des Talents des Urbinaten als in dem falschen Grundgedanken, auf welchem die Composition beruht. Die Transfiguration wurde von dem Cardinal Giulio de' Medici, der später unter dem Namen Clemens VII. Papst wurde, für die Hauptkirche seines Bisthum Narbonne bei Raffael zu derselben Zeit bestellt, wie die Auferweckung des Lazarus bei Sebastiano del Piombo. Man kann das Absichtliche im untern Theil der Composition auf dem Wettstreit Raffaels mit Sebastiano zurückführen, von dem es bekannt war, daß Michelangelo ihm seine Unterstützung lieh. Daher mag die Ungleichheit und die peinliche Disharmonie rühren, die beide Theile der Composition, sowohl der Malerei wie der Anordnung nach, auseinander fallen läßt.

Von seinem feinen Kunstgefühl geleitet, hat Raffael der Gruppe, die von Christus, Moses und Elias gebildet wird, ebenso den Jüngern, die auf der Höhe des Berges Tabor dem wunderbaren Vorgange beiwohnen, eine ideale Haltung gegeben, mit welcher die coloristische Behandlung übereinstimmt; dahingegen hat er, unter dem Einfluß der erwähnten Umstände, der unruhigen Scene mit dem besessenen Knaben, die am Fuße des Berges vor sich geht, einen auf Naturwirklichkeit ausgehenden Charakter, eine gewisse materielle, greifbare Wahrheit verliehen und dabei den malerischen Anforderungen weniger Rechnung getragen. Dadurch ist der jedem Kunstwerk nothwendige Charakter der Einheit zerstört, die Wirkung bleibt eine getheilte, — und obgleich Raffael in dieser Composition die größten Anstrengungen machte, um sich selbst zu übertreffen, und man in derselben Schönheiten ersten Ranges findet, so läßt sich doch nicht sagen, daß er das Ziel, auf welches er lossteuerte, erreicht habe und daß diese letzte seiner Arbeiten mit den ihr unmittelbar vorausgegangenem gleichen Werth habe.

Raffael zeigt, was er ist und was er kann, in seiner Malerei. Er ist vor Allem Maler und unter den großen Künstlern der Renaissance derjenige, welcher am wenigsten aus seiner Specialität herausgetreten ist. Seine ziemlich zahlreichen architektonischen Arbeiten sind indessen nicht ohne eine gewisse Bedeutung. Obgleich sie sich weniger durch eine mächtige Originalität als durch ein Gepräge von Grazie, Eleganz, Vornehmheit auszeichnen, das Sanzio allen seinen Werken aufgedrückt hat, so bezeugen sie doch die leichte Auffassungsgabe, mit welcher sich das geschmeidige Talent des Meisters die Vorbedingungen aneignete, die zur Ausübung einer so schwierigen Kunst, wie die Architektur, nöthig sind, ohne daß er sie zum Gegenstande des Studiums gemacht hätte. Freund und Schützling Bramante's, vielleicht sogar sein Verwandter, ist er in der Architektur dessen Schüler, und die Bauten, die er errichtet, haben wenn auch nicht ganz die Strenge und Einfachheit der Linienführung und der Ornamentation, doch den Adel, die Harmonie und die etwas kühle Schönheit seines Meisters. Bramante hatte auf seinem Sterbelager Raffael dem Papste empfohlen, und Leo ernannte ihn zum Baumeister von S. Peter. Die Fortführung des Riesenbaues war indeß nicht Raffaels erster architektonischer Versuch, denn er hatte bereits als Bramante's Nachfolger den Bau des Hofes von S. Damaso im Vatican geleitet.

Er ging sogleich an's Werk. Vor seiner Ernennung hatte er bereits, wie es scheint, einen Plan für die Peterskirche entworfen, der den Beifall des Papstes fand. Kannte er, ungeachtet seiner Verbindung mit Bramante, nicht dessen schönes Project, das von Michelangelo wieder aufgenommen wurde? oder soll man annehmen, daß seinem Geschmack das lateinische Kreuz besser als das edlere, ernstere, für einen Kuppelbau passendere griechische Kreuz zusagte? Mit größerer Wahrscheinlichkeit kann man diesen Fehler wohl einer Laune Leo's X. als der eigenen Wahl Raffaels zuschreiben, denn es ist weder zu vermuthen, daß er sich in diesem Punkte geirrt, noch daß er das Project seines Beschützers und Freundes nicht gekannt habe. Er empfand übrigens die Schwere der Aufgabe, welche er übernommen, und schrieb an Baldassare Castiglione: „Unser Herr (der Papst) hat mir mit der Ehre, die er mir erwiesen, eine große Last auf die Schultern geladen. Das ist die Sorge um den Bau von S. Peter. Ich hoffe wohl ihr nicht zu unterliegen, und dies um so mehr, als das Modell, das ich davon gemacht habe, Sr. Heiligkeit gefällt und von vielen Kunstverständigen gelobt wird. Indessen ich erhebe mich mit

meinem Gedanken höher. Ich möchte die schönen Formen der antiken Bauwerke auffinden, aber ich weiß nicht, ob dies nicht ein Ikarusflug sein wird. Vitruv giebt mir darin zwar ein großes Licht, aber nicht soviel, daß es genügen könnte." Ende des Jahres 1515 folgte er dem Papste nach Florenz und betheiligte sich mit den beiden Sansovino, Antonio da San Gallo und vielleicht Leonardo da Vinci an der Concurrenz für die Façade von S. Lorenzo, bei welcher Michelangelo Sieger blieb. Wahrscheinlich hat er während dieses Aufenthaltes die Pläne zu den Palästen Uguccioni auf der Piazza della Signoria und Pandolfini in der Straße San Gallo entworfen, die ihm zugeschrieben werden. In Rom baute er ganz oder theilweise die Villa Madama, den Palazzo Stoppani bei S. Andrea della Valle, die Kirche della Navicella auf dem Monte Celio und, wie man sagt, das in dem Garten der Farnesina, an der Tiber gelegene, graziöse Denkmal, welches jeden Vergleich mit den Meisterwerken Peruzzi's aushält. Er ist es auch, der die Pläne zur Kapelle Chigi in S. Maria del Popolo zeichnete und der die Jonasstatue, welche dort links vom Altar aufgestellt ist, modellirt hat. Ja, wenn man einer Tradition glauben darf, so gehört ihm sogar die Ausführung dieser Figur, und dieses reizende Werk hat soviel Anmuth, eine so liebliche Schönheit, eine solche Morbidezza, daß diese Annahme nichts Unwahrscheinliches hat.*)

Im Jahre 1516 wurde er zum Oberintendanten des römischen Bauwesens ernannt. Er brachte für dieses neue Amt große Rührigkeit, regen Eifer und volle Einsicht mit, wovon der in den Papieren Castiglione's aufgefundene und sicher von Raffael herrührende, schöne Bericht an Leo X. Zeugniß giebt. Durch ein päpstliches Breve war er nicht nur zum Baumeister von S. Peter ernannt worden, sondern auch zum „Generalinspector über alle Marmorstücke und alle Steine, die in Rom oder außerhalb bis auf den Umkreis von zehn Miglien aufgefunden wurden," damit er dieselben ankaufe, wenn sie für den Bau des Tempels brauchbar wären; auch war ihm der Auftrag geworden, Inschriften und antike Sculpturen

*) Daß Raffael sich auch in der Bildhauerei versucht hat, beweist ein Brief des Grafen Castiglione an seinen Agenten in Rom, worin es heißt: „Ich wünsche auch zu wissen, ob Giulio Romano noch den Knaben in Marmor von der Hand Raffaels hat und für wie viel er ihn wohl ablassen will." Man nimmt mit Sicherheit an, daß diese Arbeit die Gruppe eines verwundeten Knaben, der von einem Delphin getragen wird, sei. Das Original scheint verloren. Das Museum der Gypsabgüsse zu Dresden besitzt jedoch einen Abguß.

für die von Leo im Vatican angelegten Sammlungen zu erwerben. „Da mir hinterbracht worden, liest man in dieser Urkunde, daß auf vielen von den alten Marmorstücken Inschriften oder sonstige Denkzeichen eingegraben sind, solche Monumente aber oft irgend eine wichtige Erinnerung enthalten und deshalb verdienen, zum Vortheil der Wissenschaften und der Reinheit der lateinischen Sprache aufbewahrt zu werden; und daß dieselben von den Steinmetzen, die sich ihrer als Werkstücke bedienen, unbedachtsamer Weise oft so zerschnitten werden, daß die Inschriften zu Grunde gehen, so befehle ich Allen, welche in Rom die Steinmetzkunst ausüben, daß sie ohne Deinen Befehl oder Deine Erlaubniß niemals irgend einen beschriebenen Stein zu behauen wagen und zwar unter Anwendung derselben Strafe (100 bis 300 Goldscudi), als wenn sie meinen Befehlen nicht Gehorsam leisten." In seiner officiellen Stellung war er einer der ersten, welche die Malereien in den Thermen des Titus sahen; man weiß, mit welchem Verständniß er sie in der Decoration der Loggien nachahmte. Er beschränkte sich jedoch nicht nur auf die Rolle eines Conservators. Zeitgenössische Geschichtsschreiber versichern, er habe das Meiste von den alten Monumenten der Stadt zeichnen und restauriren lassen, doch gingen diese Arbeiten, mit Ausnahme weniger Fragmente, bei der Plünderung Roms und den darauf folgenden Unruhen zu Grunde.

Die Sorge um sein bedeutendes Vermögen beunruhigte ihn in den letzten Jahre seines Lebens. Seine zahlreichen Arbeiten hatten ihn reich gemacht*) und Calcagnini nennt ihn „vir praedives." Er war Kammerherr (cubicularius), lebte auf großem Fuß und wahrte sich die Freiheit seines Künstlerlebens. Seit einigen Jahren drängte der Kardinal Bibiena in ihn, seine Nichte zu heirathen. Raffael hatte drei oder vier Jahre Bedenkzeit verlangt, dann sich dazu verpflichtet. Schon im Jahre 1514 schrieb er an seinen Oheim Simone Ciarla: „Was das Heirathen anbelangt, so erwiedere ich Euch, daß ich sehr zufrieden bin und Gott täglich dafür danke, weder diejenige, die Ihr mir zuerst geben wolltet, noch irgend eine andere genommen zu haben; und darin bin ich weiser als Ihr gewesen, die Ihr sie mir geben wolltet." Er fügt hinzu daß „der Kardinal Biebiena ihm eine seiner Verwandten angeboten und daß er versprochen habe sie mit der Erlaubniß seiner beiden Oheime zu heirathen." Bibiena mahnte ihn an sein Versprechen; doch machte ihm andrerseits

*) Bei seinem Tode besaß Raffael 16,000 Ducaten in Gold.

Leo X. Hoffnung auf den Kardinalshut, sobald er die Säle des Vaticans beendet haben werde. Leo schuldete ihm große Summen und gedachte, sagt man, auf diese Weise seine Schulden zu bezahlen, ohne seinen Beutel ziehen zu müssen.*) Zudem lag der große Maler in den Fesseln der Liebe zu einer Frau, welche er berühmt gemacht hat, zur sog. Fornarina. Während er an der Galatea arbeitete, verließ er so oft die Arbeit, um zu seiner Geliebten zu gehen, daß Agostino Chigi kein anderes Mittel, ihn bei der Arbeit festzuhalten, zu finden wußte, als daß er diese Frau in die Farnesina ziehen ließ. Zwischen seinem Ehrgeiz, seiner Liebe und dem Versprechen, das er Bibiena**) gegeben hatte, schwankend, kam er zu keinem Entschluß, bis ihn, nach kurzer Krankheit, am Charfreitag 1520, am 6. April, der auch sein Geburtstag war, der Tod hinwegraffte. Er war damals siebenunddreißig Jahre alt.

Vasari schreibt den Tod Raffaels sinnlichen Ausschweifungen zu. „Eines Tages, sagt er, kam er mit einem starken Fieber nach Hause; die Aerzte glaubten, er habe sich erkältet, und da er den Grund seines Krankseins nicht angab, ließen sie ihn unverständiger Weise zur Ader, so daß er geschwächt wurde, während er der Stärkung bedurfte." Die Richtigkeit dieser unerquicklichen Erzählung scheint glücklicherweise nicht unanfechtbar. Bei der langen Dauer des Verhältnisses Raffaels zur Fornarina sind derartige Excesse, von welchen der Biograph spricht, nicht recht wahrscheinlich. Natürlicher scheint die Annahme, daß das Leben Raffaels, untergraben durch übermäßiges Arbeiten, durch übertriebenen geistigen Kraftaufwand, durch die wahrhaften Ausschweifungen des Genies beim ersten Stoß zusammengebrochen ist, und die Mittheilungen Missirini's an Longhena, die den unverkennbaren Stempel der Wahrheit tragen, bestätigen auch diese Annahme: „Raffael Sanzio war eine sehr vornehme und zarte Natur; sein Leben hing, was seinen Körper anlangt, nur an einem Faden, denn er war ganz Geist; zudem hatten seine Kräfte sehr abgenommen, so

*) Pungileoni bestreitet diese von Vasari stammende Nachricht und sagt, daß von Leo Alles, was er Raffael schuldete, ausgezahlt worden sei.

**) Maria Bibiena liegt in ein und derselben Kirche, in der Minerva, mit Raffael begraben. In ihrem Epitaph, welches über dem Raffaels angebracht war aber von Carlo Maratti dislocirt wurde, um für die Büste des großen Malers Raum zu gewinnen, wird sie sponsa ejus genannt. Demnach auch wäre sie vor Raffael gestorben; jedoch nach Pungileoni (Elogio storico di Raph. Santi da Urbino p. 166) überlebte sie ihn. Dieses Epitaph wurde im Jahre 1833 nahe beim Grabe Raffaels wieder aufgefunden.

daß es zu verwundern ist, wie sie das kurze Leben über haben aushalten können. Sich sehr schwach fühlend, wurde er eines Tages, als er sich in der Farnesina befand, an den Hof gerufen. Er lief sehr rasch, um nicht zu spät zu kommen. Erschöpft und voll Schweiß langte er im Vatican an; hier verweilte er in einem großen Saale und, während er lange über den Bau von S. Peter sprach, trocknete der Schweiß auf seinem Körper, und es überkam ihn ein plötzliches Unwohlsein. Als er nach Hause zurückgekehrt war, stellte sich ein gefährliches Fieber ein, welches ihn leider in das Grab legte."*) Raffael fühlte den Tod herannahen. Er schickte seine Geliebte aus dem Hause und vermachte ihr testamentarisch so viel, daß sie anständig leben konnte. Den Rest seines Vermögens theilte er unter Giulio Romano, Francesco Penni (il Fattore), einen seiner Oheime, welcher Priester in Urbino war, während er dem Cardinal Bibiena sein am Vatican gelegenes Haus vermachte. Er wurde, seinem Willen gemäß, in einer der Kapellen des Pantheon begraben, welche dazu herzurichten er den Baldassare Turini beauftragte, einen seiner Testamentsvollstrecker, dem er eine Summe von 1000 Goldscudi ausgesetzt hatte.**)

Man hat lange Zeit in der Akademie von S. Luca einen Schädel gezeigt, von dem man sagte, daß er der Raffael's sei, welchen man aus dem Grabe genommen, als Carlo Maratti 1674 die von Naldini gearbeitete Büste des Urbinaten in einer der Nischen seiner Grabkapelle aufstellen ließ. Dieser Schädel, Gegenstand einer Art von Cultus, den unter Andern die Maler Roms am Tage des heiligen Lucas in Procession besuchten, war besonders durch seine Kleinheit auffallend. Es war nicht der Schädel Raffaels. Im Laufe des Jahres 1833 untersuchte man den Unterbau der Madonnenstatue, mit welcher Lorenzo Lotti das Grab seines Meisters auf dessen Wunsch geschmückt hatte. In einer, in gleicher Höhe mit dem Boden errichteten Wölbung von Backsteinen, genau am Fuße der Statue, fand man das Skelett des großen Künstlers vollkommen unversehrt. Man liest in einem an Quatremère de Quincy gerichteten Briefe eines der Mit-

*) Auch Pauluzzi theilt in einem Briefe an den Herzog von Ferrara v. 7. April 1520 die Meinung Missirini's, daß Raffael einem hitzigen Fieber unterlegen sei. (Gazette des Beaux-arts 1. Mai 1863.)

**) Man kaufte für diese Summe ein Haus, von dessen Einkünften das Grab unterhalten und die für Raffael zu lesenden Seelenmessen bestritten werden sollten. Dieses Haus existirt noch (via de' Coronari), doch ist dasselbe schlecht administrirt worden und bringt gegenwärtig sehr wenig ein.

glieder der Commission, welche mit der Untersuchung beauftragt waren, Folgendes: „Der Körper ist wohlproportionirt; er hat eine Länge von 5 Fuß 2 Zoll, 3 Linien. Der gut erhaltene Kopf hat noch alle und sehr schöne Zähne, 31 an der Zahl. Der zweiunddreißigste in dem Unterkiefer war noch nicht aus der Zahnhöhle herausgetreten. Man erkennt die Züge des Porträts aus der Schule von Athen wieder. Der Hals war lang, Arme und Brust zart; ein sichtliches Ueberbein auf dem rechten Arm scheint eine Folge der Anstrengung dieses Arms in der Malerei zu sein." Passavant, welcher bei dem Bildhauer Fabris einen Gypsabguß des Schädels sah, beschreibt letzteren wie folgt: „Die Stirne tritt über den Augen ziemlich vor, ist aber schmal und von keiner bedeutenden Höhe. Dagegen ist der hintere Theil des Schädels schön gewölbt und von ungewöhnlich voller Form. Im Allgemeinen scheinen am Schädel die edeln Organe gleichmäßig ausgebildet, ohne daß eins auffallend vorsteht"*). Diese Nachrichten vervollständigen das Bild, das Bellori von Raffael entwirft: „Er war von sehr schmaler und zarter Complexion, welche kein langes Leben versprach, denn er hatte einen langen und schlecht gestellten Hals. Diese schlimmen physischen Dispositionen, die durch ununterbrochene Studien erzeugte Abspannung wie seine Vergnügungssucht kürzten sein Leben ab." Die Züge Raffaels sind uns bekannt; er hat sein Bildniß in mehrern seiner Werke angebracht.**) Sein angenehmes und zartes Antlitz ist weit davon ent-

---

*) Man machte nur drei Gypsabgüsse vom Schädel Raffael's, einen Abguß für den Kaiser von Oesterreich, einen zweiten für den König von Preußen und einen dritten für die Akademie von S. Luca. Der ehemalige Raffael'sche Schädel, der am letztgenannten Orte bis dahin aufbewahrt worden, hat sich als der Schädel des Stifters der Congregation dei virtuosi, eines Canonicus der Rotonda (D. Desiderio d'Adjutorio) ausgewiesen. Man fand im Grabe Raffael's seine goldnen Sporen. Horace Vernet, der damals Director der französischen Akademie war, stellte die Aufdeckung des Grabes in einem kleinen Gemälde dar, wie auch in einer Lithographie, deren Publication jedoch verhindert wurde. Es wurde nur eine kleine Zahl Exemplare davon abgezogen. (Siehe den Brief Overbeck's an Philipp Veit, bei Passavant I, p. 562—564. Ferner Coindet, Histoire de la peinture en Italie. Paris, 1856, p. 138 und Appendice à l'Histoire de Raphael de Quatremère de Quincy, par Boucher-Desnoyers. Paris, 1853 p. 76.)

**) In der Disputa del sacramento mit Perugino (die beiden mützentragenden Figuren); in der rechten Ecke der Schule von Athen (Gruppe Zoroasters); im Parnaß (eine der Personen, welche sich auf der Seite Dante's und Virgil's befinden); in dem Kreuzträger der Attila-Freske. — In den Uffizien zu Florenz, in der Akademie von S. Luca zu Rom befinden sich ebenfalls in Oel gemalte Bildnisse Raffael's, von ihm selbst ausgeführt. Siehe noch die Zeichnung Marc-Antons, welche ihn sitzend, in

fernt regelmäßig zu sein: die Nase ist groß und fein, die Lippen sind voll, die untere Kinnlade steht vor; aber die Augen sind sehr schön, weit geöffnet, sanft und wohlwollend; die Haare sind braun wie die Augen, die Haut ist olivenfarben.

Seine Gewohnheiten waren die eines großen Herren; er lebte auf völlig gleichem Fuße mit den vornehmsten Persönlichkeiten Roms. Seine Bescheidenheit, von der seine Zeitgenossen zu übereinstimmend sprechen, als daß sie bezweifelt werden könnte, machte ihn indessen nicht blind für seine Verdienste, noch gleichgültig gegen das große Ansehen, in welchem er stand. Er schrieb im Jahre 1514 an Simon Ciarla: „Ihr sehet, theuerster Oheim, daß ich Euch Ehre mache und allen Verwandten und der Heimath. — Doch aber habe ich Euch noch immer mitten im Herzen, und wenn ich Euch nennen höre, glaube ich meinen Vater nennen zu hören." Und weiterhin fügt er hinzu: „Ich bitte Euch, Ihr wollet zum Herzog gehen und zur Herzogin, und ihnen dies erzählen, indem ich weiß, daß es ihnen lieb sein wird zu hören, daß einer ihrer Diener sich Ehre erwirbt." Er war mehr der Freund und eine Art älterer Bruder und Beschützer seiner Schüler, als ihr Lehrer; er half denselben mit seiner Börse, seinem Credit, seinem Rathe und wußte bloß durch die Macht der Zuneigung, welche er ihnen eingeflößt hatte, die vollkommenste Eintracht unter ihnen zu erhalten. „Weit entfernt den geringsten Stolz zu haben, sagt Calcagnini, ist er freundlich gegen Jedermann, zuvorkommend und immer bereit auf die Bemerkungen und Ansichten Anderer zu hören, besonders auf die des Fabius von Ravenna, eines Greises von stoischer Rechtschaffenheit, der ebenso leutselig als gelehrt ist. Raffael, der ihn bei sich aufgenommen und ihn erhält, ehrt ihn wie seinen Lehrer oder Vater. Er befragt ihn in Allem und befolgt seinen Rath." Raffael's Wohlwollen hatte die Eifersucht entwaffnet; seine weiche, liebenswürdige, sympathische Natur gewann ihm alle Herzen. So verursachte auch sein Tod eine allgemeine Trauer. Ganz Rom folgte seinem Sarge, wie später dem Michelangelo's, und die Menge, bei Ereignissen dieser Art gewöhnlich sehr gleichgiltig, fühlte den Verlust, der Rom betroffen. Seine Freunde waren untröstlich und Castiglione schrieb an seine Mutter: „Ich bin gesund, aber ich glaube nicht in Rom

---

einen Mantel eingehüllt und mit dem Ausdruck der Ermüdung zeigt. Der Blick ist in irgend etwas vertieft. Diese Zeichnung stellt Raffael in seinen letzten Lebensjahren dar.



EINA VON RAFFAEL

Verlag von E A Seemann

zu sein, denn mein armer Raffael ist nicht mehr. Gott nehme ihn auf in seine Gnade!"

Das Genie Raffaels ist keines von denen, die sich analysiren oder beschreiben und mit einem Worte erklären lassen. Seine Werke versteht man auf den ersten Blick und ist von ihnen hingerissen. Es ist eher ein eigenthümlicher, unerklärbarer Hauch, der sie kennzeichnet, als ein charakteristischer und dominirender Zug, und in ihrem wunderbaren Gesammteindruck in ihrer unwiderstehlichen Wirkung wollen sie beurtheilt sein. Der Name des Malers von Urbino ist in allen Sprachen gleichbedeutend mit Schönheit, Anmuth und Liebreiz. Man nennt ihn den „Göttlichen", und der Cultus, welcher ihn feiert, wenn auch in vieler Beziehung gerechtfertigt, ist nicht ohne Aberglaube. Man darf ihn nur mit seines Gleichen messen, und ich will ihm nicht die Venezianer entgegenstellen, die ihn an Glanz und Pracht übertreffen. Was seinen wirklichen Rivalen anlangt, so ist er allerdings nicht so schöpferisch wie Michelangelo, so kühn, großartig und erhaben wie dieser; aber man muß auch diesen florentinischen Giganten allein in seiner unvergleichlichen und einsamen Größe lassen. Wenn Raffael für gewöhnlich nicht die Kenntniß des Leonardo, sein Verständniß der Leidenschaften, seine ebenso präcise feste und zugleich breite Zeichnung hat; wenn er nicht in demselben Grade wie Correggio die durchdringende Empfindsamkeit, die Tiefe der Wirkung, das Gefühl für das sinnlich Reizende, noch den Reiz der Farbe hat, so kann man dennoch wohl von ihm sagen, daß in einigen seiner besten Werke, in denen er sein ganzes Denken hineingelegt, die er mit eigener Hand ausgeführt, in denen er alle seine Kräfte zusammengenommen hat, er jene beiden großen Meister, selbst auf ihrem eigenen Terrain, erreicht, wenn nicht übertrifft. Hat Correggio je etwas Lieblicheres, Rührenderes, Poetischeres geschaffen als den Chor der Engel in der heil. Cäcilia oder die Galatea in der Farnesina? Und Leonardo, hat er jemals Etwas hervorgebracht, das breiter und präciser gezeichnet, meisterhafter und vollendeter modellirt wäre als das Porträt des Violinspielers im Palazzo Sciarra? Durch den Reichthum, die Mannigfaltigkeit, das Geschick und die Fülle der Composition, durch das Gefühl für anmuthige Schönheit der menschlichen Form, durch die erstaunliche Fruchtbarkeit seiner Phantasie ist Raffael unbestritten der Erste. Auch hat ihn die allgemeine Stimme gewissermaßen als die Incarnation der modernen Kunst bezeichnet. Und in der That repräsentirt er sie besser und vollkommener als irgend Einer. Ein universell angelegtes Wesen, eine geistvolle und, man kann wohl

sagen, vor Allem glückselige Künstlernatur, verstand er sich auf Alles, wußte für Alles den sprechenden Ausdruck zu finden. Seine Malerei spricht alle Gemüther an; Menschen der verschiedenartigsten Lebensanschauung, Bildung und Geschmacksrichtung finden daran ihr Genüge. Sie durchläuft, wie keine andere, in ihrem ganzen Umfange die Claviatur der menschlichen Seele. Gefühlvoll und anmuthig erklimmt sie die höchsten Gipfel der Kunst und, immer in Schönheit gekleidet, bezaubert sie und nimmt alle Herzen ein. In der außerordentlichen Vereinigung der verschiedenartigsten Eigenschaften, in jener wunderbaren Harmonie, mit der das Einzelne zum Ganzen stimmt, muß man ihre Originalität suchen, wie auch die Erklärung der allgemeinen Gunst, deren sie sich erfreut.

Noten*).

1483.

6. April. — Raffael wird zu Urbino in Umbrien geboren. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Vasari (VIII. p. 2) und die meisten seiner Biographen sich im Irrthum befinden, wenn sie ihn am Charfreitage geboren werden lassen, welcher nach der Julianischen Zeitrechnung der 28. März sein würde. Bembo sagt ausdrücklich in der Grabschrift, welche er für seinen Freund verfaßte, und die über dessen Grab angebracht war: „Er lebte volle 37 Jahr. Starb an dem Tage, an dem er geboren war, am 6. April 1520." Vasari bezog den Jahrestag auf den Charfreitag und nicht, wie zu verstehen ist, auf den Datum des Monats. (Siehe Passavant, Raphael v. Urbino, I, p. 21.)

1491.

7. October. — Tod der Magia Ciarla, der Mutter Raffaels. (Pungileoni, Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino. Urbino, 1829—1831. p. 3.)

1494.

Tod Giovanni Santi's (Pungileoni, Elogio storico di Giovanni Santi. Urbino, 1822. p. 137).

1495.

Raffael tritt um diese Zeit in das Atelier Perugino's ein (Passavant I, p. 53 ff.)

*) Hauptquelle für diese Noten war das treffliche Werk von J. D. Passavant: Raphael von Urbino. 3 Bände. Leipzig, Brockhaus. Dasselbe bietet weitere Auskunft über Alles, was die Werke Raffaels betrifft.

Das Christkind vom kleinen Johannes geherzt, in Tempera auf Goldgrund, Copie einer Gruppe eines im Museum von Marseille aufbewahrten Perugino'schen Gemäldes. Diese Arbeit, die erste bedeutendere, welche man von Raffael kennt, befindet sich in der Sakristei von San Pietro Maggiore in Perugia (Passavant, II, p. 4). — Studien in der Oxforder Sammlung.

Die Auferstehung Christi, für die Franciscanerkirche in Perugia. Im Museum des Vaticans. Studien zu den schlafenden Wächtern (die Porträts Raffaels und Perugino's) in der Sammlung zu Oxford.

Die Erzengel Michael und Raffael. In der Nationalgalerie zu London. Diese beiden Gemälde waren ehedem Seitentheile der Geburt Christi von Perugino, in der Certosa bei Pavia, und wurden auch dem letztgenannten Meister zugeschrieben. Passavant jedoch nimmt an, daß sie von Raffael sind (Passavant II, p. 6). Beide Gemälde fallen vielleicht erst ins Jahr 1500. — Man sieht in der Oxforder Sammlung eine Studie zum Erzengel Raffael, welche von der Hand Raffaels ist. — Der heilige Michael erinnert sehr an den heiligen Georg des Donatello zu Or San Michele in Florenz, was freilich sehr darauf hindeutet, daß wenigstens die Composition zu dem Gemälde von Perugino ist, der Florenz kannte, oder daß Raffael früher, als man anzunehmen pflegt, diese Stadt gesehen hat.

1500.

Erster Aufenthalt Raffaels in Città di Castello?

Kirchenfahne für S. Trinità in Città di Castello. Auf der einen Seite die Dreieinigkeit, auf der andern die Erschaffung Eva's. Temperamalerei auf Leinwand.

Die Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino, für die Augustinerkirche in Città di Castello. Pius VI. kaufte 1789 das Gemälde und ließ es in mehrere Stücke zerschneiden, die seit dem Einzug der Franzosen in Rom aus dem Vatican verschwunden sind (Vasari, VIII, p. 3. — Pungileoni, Elogio etc. p. 34). Die Studie zu diesem Gemälde befindet sich im Museum Wicar zu Lille.

Christus am Kreuz mit vier Heiligen, bei Lord Ward.

Madonna, aus der Solly'schen Sammlung. Im Berliner Museum. (Passavant II, p. 13).

Maria Magdalena und die heilige Katherina, zwei Holztafeln in einem Rahmen. Sie gehörten dem Maler Camuccini zu Rom und befinden sich gegenwärtig bei dem Herzog von Northumberland.

Madonna, bei der Gräfin Alfani zu Perugia (Passavant, II, p. 18).

Die Madonna mit dem heiligen Hieronymus und dem heiligen Franciscus, im Berliner Museum. — Die Studie zu dem h. Hieronymus ist im Museum Wicar zu Lille.



1502.

Reise Raffaels nach Siena und seine Theilnahme an den Arbeiten Pinturicchio's (Vasari VIII, p. 5 u. 8, Commentario alla vita del Pinturicchio).

1503?

Die Krönung Mariä (Vasari VIII, p. 3). In dem untern Theil des Gemäldes umstehen zwölf Apostel das leere Grab der Jungfrau. Museum des Vatican. Ebendaselbst befinden sich die drei Bilder der Predella: die Verkündigung, die Anbetung und Christus in den Armen Simons.

Madonna, im Palazzo Connestabile (vormals Staffa) zu Perugia (Passavant II, p. 24, 25).

Der Traum eines Ritters, mit der Feder entworfen, Nationalgalerie zu London.

Porträt eines jungen Mannes. Kensington.

1504.

Die Vermählung der Jungfrau (Sposalizio), unterzeichnet und von 1504 datirt. Museum der Brera. Raffael schuf dieses Bild, das fast ganz mit dem von Perugino im Museum zu Caen übereinstimmt, für die Franciskanerkirche in Città di Castello (Vasari VIII, p. 4). — Die Studie zum Kopfe der Maria findet sich im Museum Wicar zu Lille.

S. Sebastian, beim Grafen Lochis in Bergamo (Passavant II, p. 30, 31).

Aufenthalt Raffaels zu Urbino (Vasari VIII, p. 7, 8.)

Christus am Oelberg, für den Herzog Guidubaldo von Urbino gemalt, heute bei M. Fuller Maitland zu Stanstead in der Graffschaft Sussex (Passavant II, p. 31, 32).

Kleiner S. Georg. Louvre. Der mit der Feder gezeichnete, S. 233 in Holzschnitt reproducirte Entwurf dazu ist in den Uffizien in Florenz. Die Composition dieses Gemäldes erinnert sehr an das Relief Donatello's, welches sich unterhalb seiner Georgsstatue an Or San Michele befindet.

Kleiner S. Michael. Louvre.

Die drei kleinen Bilder des Berliner Museums, Fragmente einer Predella (Rumohr, Italienische Forschungen III, p. 41. Passavant II, p. 27).

1. October. — Empfehlungsbrief der Giovanna della Rovere an den Gonfaloniere Soderini (Bottari, Lettere pittoriche, I, Nr. 1. p. 1. — Passavant I, p. 527, 528).

Madonna des Großherzogs. Palazzo Pitti.

Madonna des Herzogs von Terranuova. Berliner Museum. Nach Passavant stammt das Bild aus dem Jahre 1504, nach Waagen aus dem Jahre 1505.

Porträt eines jungen Mannes. Münchener Pinakothek.

Kleine Madonna, des Lord Cowper. In Panshanger bei Hertford.

Gemälde für das Kloster des h. Antonius von Padua zu Perugia, in drei Abtheilungen, von denen zwei, Gott-Vater und die Madonna mit den beiden Kindern, der h. Katherina, der h. Dorothea, dem h. Petrus und dem h. Paulus sich im Museum zu Neapel befinden. Die Studie zu dem Gott-Vater ist im Museum Wicar zu Lille. Die fünf Bilder der Predella, von denen nur drei von Raffael zu sein scheinen, sind in England zerstreut. (Vasari VIII, p. 9. — Passavant I, p. 87 und II, p. 39—43.)

1505.

Madonna der Familie Ansidei, (Vasari VIII, p. 8) datirt von 1505. Bei dem Herzog von Marlborough, im Schlosse von Blenheim. Von den drei Theilen der Predella, welche Scenen aus dem Leben Johannis des Täufers enthalten, sind zwei in Italien geblieben. Der dritte und am besten erhaltene Theil gehört dem Marquis von Lansdown. (Passavant II, p, 43.)

Kopf eines h. Johannes, auf einem Ziegel al fresco gemalt.

Pax vobis, gehört dem Grafen Tosi in Brescia (Passavant II, 45).

Freske in S. Severo zu Perugia (Vasari VIII, p. 8). Die sechs Heiligen in der untern Hälfte des Gemäldes sind von Perugino ausgeführt worden. Zwei Inschriften besagen, daß der obere Theil des Werkes 1505 von Raffael, der untere 1521 von Perugino gemalt worden ist.

29. December. — Die Nonnen von Monte Luce bei Perugia beauftragen Raffael mit einer Himmelfahrt Mariä für ihre Kirche. Doch führte er den Auftrag nicht aus, sondern wendete sich von Perugia nach Florenz und ließ sogar die Freske von S. Severo unvollendet. (Quatremère de Quincy, Histoire de la vie et des ouvrages de Raffael, p. 29.)

1506.

Die Porträts von Agnolo Doni und seiner Frau Maddalena Strozzi, im Palazzo Pitti.

Weibliches Porträt. In den Uffizien zu Florenz.

Heilige Familie mit der Palme. Das schöne Gemälde gehörte der Galerie Orleans an, jetzt hat es Lord Ellesmere in London. Wahrscheinlich ist es eines der Bilder, welche Raffael für Taddeo Taddei schuf.

Die Madonna im Grünen. Eines der beiden Bilder, welche Raffael für Taddeo Taddei ausführte. (Vasari VIII, p. 6.) Belvedere-Galerie in Wien. Signirt und datirt von 1506.

Madonna aus dem Hause Tempi. In der Münchener Pinakothek. Der Karton zu diesem schönen Bilde ist im Museum Fabre zu Montpellier.

Die Madonna mit dem Stieglitz (Vasari VIII, p. 6). In der Tribune der Uffizien zu Florenz. Der gezeichnete Entwurf in der Sammlung Wicar zu Lille.

Wahrscheinliche Reise Raffaels nach Bologna, wo er Francia kennen lernt.

Der kleine S. Georg, mit dem Hosenbandorden. Raffael malte das Bildchen für den Herzog von Urbino, der es als ein Geschenk für Heinrich VII. bestimmt hatte, von dem er zum Ritter des Hosenband- oder S. Georgordens ernannt worden war. In der Eremitage zu Petersburg.

Heilige Familie, mit Joseph ohne Bart (Passavant II, p. 59). In der Eremitage.

Kleine Madonna, aus der Galerie Orleans; später bei Delessert in Paris; gegenwärtig bei dem Herzog v. Aumale.

Die beiden letztgenannten Bilder sind wahrscheinlich die, welche Raffael für den Herzog von Urbino malte (Vasari VIII, p. 7.).

Porträt Raffaels, von ihm selbst gemalt. In den Uffizien.

Die drei Grazien. Das Bild erinnert sehr an die antike Gruppe, welche sich in der Bibliothek zu Siena befindet. Eigenthum des Lord Ward.

Porträts zweier Mönche. Auf Holz in Tempera gemalt. In der Akademie zu Florenz. Rumohr, Wicar und Passavant schreiben diese Bildnisse Raffael zu; doch scheint mir diese Bezeichnung nicht unanfechtbar.

Weibliches Porträt. Im Palazzo Pitti.

Heilige Familie, für Domenico Canigiani (Vasari VII, p. 10). In der Münchener Pinakothek. Federzeichnung aus der Sammlung Reiset beim Herzog von Aumale.

1507?

Heilige Familie mit dem auf einem Lamme sitzenden Jesuskinde. Im Madrider Museum (Passavant II, p. 91).

Die heilige Katharina von Alexandrien. In der Nationalgalerie zu London. Der Karton von derselben Größe im Louvre.

Die Grablegung, für Atalante Baglioni. (Vasari VIII, p. 9, 11. — Passavant I, p. 117, 118. II, p. 72—75. — Rumohr, Italienische Forschungen II, p. 69, 71). Signirt und datirt von 1507. In der Galerie Borghese zu Rom. Der Entwurf zu dem Gemälde, von Andrea Mantegna in Kupfer gestochen, findet sich in dem Skizzenbuche Raffaels in der Akademie zu Venedig; außerdem giebt es noch verschiedene andere Entwürfe.

In dem dazu gehörenden Tympanum ist Gott-Vater dargestellt. Dasselbe befindet sich noch in S. Francesco zu Perugia. Die Staffel mit den allegorischen Halbfiguren, Glaube, Liebe, Hoffnung, grau in grau gemalt, ist in der vaticanischen Galerie.

Madonna mit der Nelke. In zahlreichen Wiederholungen vorhanden, das Original scheint verloren (Passavant I, p. 131; II, p. 79; III, p. 89). Bei dem Grafen Francesco Spada zu Lucca?

Die Madonna mit dem Schleier. Museum des Louvre. Passavant (Passavant II, p. 132, 131) nimmt an, daß das Pariser Bild in Rom ziemlich gleichzeitig mit der Madonna di Fuligno entstanden sei. Seine Annahme stützt sich darauf, daß einige Details des landschaftlichen Hintergrundes der Vigna Sachetti bei S. Peter entnommen seien. Ich kann diese Meinung nicht theilen, und dieses Bild scheint mir durchaus den Charakter der florentinischen Werke Raffaels zu tragen. Es könnte indessen wohl sein, daß Raffael das Bild zu Rom als Wiederholung eines Originals ausgeführt habe, das heute verloren ist. [Clément hat übersehen, daß Letzteres auch von Passavant I, p. 123 angenommen wird, der an dem angeführten Orte ausdrücklich bemerkt, daß man nicht wisse, wo das Originalbild hingekommen sei.] Ein Karton ohne landschaftlichen Hintergrund und mit abweichender Johannisfigur, befindet sich in der Akademie zu Florenz. Der Karton ist größer als das Pariser Bild.

1508.

Madonna des Lord Cowper. In Panshanger, datirt von 1508.

Madonna aus dem Hause Colonna. Berliner Museum.

La belle jardinière. Louvre. Man hat bestritten, daß dieses Gemälde dasjenige sei, welches Raffael für einen Edelmann in Siena malte (Vasari VIII, p. 12) und welches er, nach Rom berufen, im blauen Gewande unvollendet, seinem Freunde Ridolfo Ghirlandajo übergab, damit dieser das noch Mangelnde ausführe. Doch haben die Forschungen Passavants (Passavant II, p. 86, III, p. 100) die Richtigkeit dieser Annahme festgestellt. Die Behandlung des blauen Gewandes, namentlich im untern Theil, stimmt ganz mit der Behandlungsweise Ghirlandajo's überein. Auch trägt das Bild nicht die Jahreszahl 1507, worauf sich die Gegner dieser Annahme hauptsächlich stützten, sondern 1508. Der Karton zu diesem Meisterwerk, mit schwarzer Kreide gezeichnet, befindet sich bei dem Herzog von Leicester im Schlosse Follham in England.

Raffael schreibt einige Zeilen auf die Zeichnung einer Madonna, an Paris Alfani. Museum Wicar zu Lille. (E. Guhl, Künstlerbriefe I, p. 121.)

Die Madonna mit dem Baldachin. Galerie Pitti. Dieses Gemälde, dessen Ausführung durch Raffaels Abreise nach Rom unterbrochen wurde, ist Untermalung geblieben. Es erinnert an die Manier des Fra Bartolommeo.

Porträt eines jungen Mannes. Museum Fabre zu Montpellier. Raffaels Antheil an diesem wundervollen Porträt wird sehr bestritten. Passavant schreibt es dem Ridolfo Ghirlandajo zu, der es unter dem Einfluß Leonardo da Vinci's gemalt habe (Passavant III, p. 96). Das Bild gehörte früher Alfieri.

Maria mit den beiden Kindern. Bei dem Fürsten Esterhazy in Pesth. Eine Untermalung, welche aus demselben Grunde, wie die Madonna mit dem Baldachin, unvollendet blieb (Passavant II, p. 92).

11. April. — Raffael befindet sich noch in Florenz, von wo aus er seinem Oheim Simone Ciarla schreibt (Quatremère de Quincy, Histoire de la vie et des ouvrages de Raffael, p, 431).

5. September. — Er ist in Rom, von wo er an Francia betreffs seines Porträts schreibt (Malvasia, Felsina pittrice. Bologna, 1678. II, p. 48 — Passavant I, p. 530). Als ein Beweis der Freundschaft beider Künstler, welche sogar eine Reise Raffaels zwischen 1500 und 1508 nach Bologna annehmen läßt, und als ein Zeichen ihrer gegenseitigen Hochschätzung diene das folgende Sonett Francia's, welches die Ueberschrift trägt:

„All' excellente pictore Raffaello Sanxio (sic)
Zeusi del nostro Secolo,
di me Francesco Raibolini, detto il Francia."

Das Gedicht selbst lautet nach einer metrischen Uebersetzung in E. Guhl's: Künstlerbriefen I, p. 109:

„Nicht Zeuxis bin ich, noch Apell' — die Ehren
So großer Männer muß ich von mir weisen;
Nicht darf mich Raffael unsterblich preisen,
Noch mein Talent so hohen Ruhm begehren.

Nur Dir allein wollt' es ein Gott gewähren,
Nur Dir so großer Tugend Gnad' erweisen,
Daß Du vermagst der Künste wahre Weisen,
Die Alten, die Du übertrafst, zu lehren.

Glücksel'ger Jüngling, wenig Sommer alt
Hebt über Tausend Dich Dein kühnes Streben!
Was erst, wenn Dich Erfahrung reift und Leben?

Dann wird, von Deiner Zauberhand Gewalt
Besiegt, Natur in lautes Lob entbrennen
Und dich allein der Maler Fürsten nennen!"

1508—1511.

Das Zimmer della Segnatura im Vatican.

1508.

Die Disputa del Sacramento. Darüber: die Theologie und Adam und Eva.

Drei Sonette Raffaels (Passavant I, p. 523—525), welche sich auf Skizzen zur Disputa befinden. Das eine Sonett wird im Britischen Museum aufbewahrt; die beiden andern in der Sammlung zu Oxford. Man weiß nicht, an wen diese glühenden Ergüsse gerichtet waren, ob an die Fornarina oder eine andere Geliebte. Wir geben sie in Folgendem in der zwar freien, doch bis jetzt jedenfalls besten deutschen metrischen Uebersetzung von H. Grimm:

Wie süß, Dich zu umfassen in Gedanken!
Dann aber quält der Schmerz der Trennung wieder;
Du gingst, und wie ein Schiffer fiel ich nieder,
Um den die Sterne plötzlich all versanken.

Jetzt, Zunge, brich die Fesseln! Sage an,
Wie unerhört die Liebe mich betrogen,
In welchen Abgrund mich hinabgezogen,
Ach — und ich dank' ihr doch, daß sie's gethan!

Um Mitternacht! Längst war die eine Sonne
Hinab, als jene andre mir erschien;
Sie sprach nicht viel, doch wußte sie zu handeln!

Und dieser Schmerz seitdem, und diese Wonne
Trag ich. Spräch' ich ihn aus, so zwäng' ich ihn —
Doch wer kann das Gefühl in Worte wandeln?

Mit ihrer Augen zaubervollem Licht
Lockt sie mich an. Mir vor den Blicken flimmert
Ein Glanz, wie Schnee von Rosen überschimmert,
Wenn ich sie seh' und lausche, wie sie spricht.

Das Meer und alle Stürme löschten nicht
Die glühenden Flammen aus, die an mir zehren;
Ich aber trachte nur, sie zu ernähren,
Und mich entzückt, was mir das Herz durchsticht.

Wie süß sie nachgab! Wie sie mich umschlang,
Mit weißen Armen mir den Hals umkettend!
Ich riß mich los, — mir war, als müßt' ich sterben!

Doch still! Nicht mehr verrathe mein Gesang;
Nur an Dich denken darf ich — so errettend
Mein Glück, denn zu viel Glück stürzt ins Verderben!

Wie Paulus einst, was er geschaut da oben,
Verschwieg, so schweig' ich; denn es hat die Liebe,
Damit mein Glück ein süß' Geheimniß bliebe,
Mit einem Schleier mir das Herz umwoben.

Deshalb, verbergend, was ich sah und that,
Laß ich's in mir von keinem Blick erreichen;
Eh' soll das Haar mir auf der Stirne bleichen,
Eh' sich die Treue kehrte in Verrath.

Doch nun — sieh, wie ich leide! Darf ich denken,
Da ich so ganz mich Dir gehorsam zeige,
Es könne Dich erbarmen, wenn ich klagte?

Wär' es erlaubt zu bitten, zu Dir lenken
Würd ich unendlich mein Gebet: „O neige
Dich zu mir!" bis die Sprache mir versagte.

2. Die Schule von Athen. Darüber: die Philosophie und die Astronomie. Passavant nimmt an, daß diese Freske, welche nicht datirt ist, nach dem Parnaß ausgeführt wurde. Doch ist letztere Malerei, ebenso wie die Jurisprudenz erst aus dem Jahre 1511, und es scheint mir natürlicher die Ausführung dieser großen Arbeit unmittelbar nach der der Disputa zu setzen, wie es Gruyer gethan hat (Essai sur les fresques de Raffael au Vatican, p. 77). Unmöglich kann man glauben, daß Raffael die Jurisprudenz, den Parnaß und die Schule von Athen in einem Jahre ausgeführt hat. Der Karton der Schule von Athen, aber ohne Architektur, befindet sich in der Ambrosiana zu Mailand.

1511.

3. Der Parnaß. Darüber: die Poesie und die Strafe des Marsyas. Darunter grau in grau: Alexander, welcher die Gesänge Homer's ins Grab des Achilles legen läßt und Augustus, welcher die Freunde Virgil's hindert, dessen letztem Willen gemäß die Aeneis zu verbrennen.

4. Die Jurisprudenz. Ueber dem Fenster: die Jurisprudenz zwischen der Stärke und der Mäßigung. Rechts: Justinian übergiebt dem Tribonian die Pandekten. Links: Gregor IX. übergiebt die Decretalen. Darüber: die Gerechtigkeit und das Urtheil Salomo's.

Porträt des Papstes Julius II. Im Palazzo Pitti. Sehr schöne Wiederholung in der Tribuna der Uffizien. Das Bildniß befand sich zur Zeit Vasari's in S. Maria del Popolo in Rom. (Vasari VIII. p. 21).

Raffaels eigenes Bildniß, in drei Viertel gesehen, sitzt Raffael an einem Tisch. Das Original scheint verloren, doch giebt es einige Wiederholungen (Passavant II. p. 122, 123).

Porträt des Marchese Federico von Mantua. M. Lucy, bei Warwick. (Passavant II, 121).

Porträt der Margherita (auch Fornarina genannt), Geliebte Raffaels. Im Palazzo Barberini. — Copien im Palazzo Borghese, im Palazzo Sciarra

Colonna. Dieses könnte auch einer früheren Epoche angehören, da Raffael zwei oder drei Jahre bereits die Margharita liebte, wenn, was sehr wahrscheinlich ist, sich die oben mitgetheilten Sonette auf letztere beziehen.

Porträt eines jungen Mannes, welcher den Kopf auf die Hand stützt. Louvre.

Madonna von Loretto. Sie befand sich zur Zeit Vasari's, mit dem Porträt Julius II. in S. Maria del Popolo (Vasari VIII, p. 21). Das Original scheint verloren. Es giebt zahlreiche alte Copien: im Louvre; in der Brera, im Museum zu Neapel; bei dem Herzog von Aumale. Die beste unter diesen Copien ist die bei M. Lawrie zu Florenz.

Madonna aus dem Hause Aldobrandini, bei Lady Garvagh.

Madonna aus dem Hause Alba. Eremitage in St. Petersburg. Die beiden letztgenannten Gemälde wurden wahrscheinlich von Raffael, während er an der Disputa malte, ausgeführt.

Madonna von Foligno, für den Hauptaltar der Kirche Ara Coeli auf dem Capitol gemalt (Vasari VIII, p. 24). Museum des Vatican.

1 512.

Der Prophet Jesajas (Passavant II. p. 136—138). Fresko an einem Pfeiler von S. Agostino in Rom.

Porträt des Bindo Altoviti, Münchener Pinakothek.

Weibliches Porträt, vermeintliche Fornarina. In den Uffizien zu Florenz, von 1512 datirt. Es ist unmöglich, das herrliche Bildniß einem andern zuzuschreiben als Raffael.

Madonna mit dem stehenden Kind. Bei M. Mackintosh zu London. Das Bild gehörte ehedem dem Dichter Rogers. Es hat sehr gelitten.

Madonna der Galerie Bridgewater. Bei Lord Ellesmere.

Die heilige Familie in Neapel. Museum in Neapel. Zahlreiche Copien. (Passavant II, p. 147—149).

Die Jungfrau mit dem Fisch (Vasari VIII, p. 29). Museum in Madrid.

1512—1514.

Das Zimmer des Heliodor im Vatican. Dieser Saal war am 1. August 1514 beendet. (Pungileoni, Elogio — Passavant II, p. 152).

1. Heliodor aus dem Tempel getrieben. Darüber: der feurige Busch. Die Freske des Heliodor ist beinahe ganz von der Hand Raffaels.

2. Die Messe von Bolsena, datirt von 1512. Darüber: das Opfer Abrahams.

3. Der Heerzug Attila's. Eine schöne Zeichnung dazu ist im Louvre. Darüber: Gott erscheint dem Noah.

4. Die Befreiung Petri aus dem Gefängniß, datirt von 1514. Darüber: Jacob sieht die Himmelsleiter.

Die Sockelbilder und allegorischen Figuren, größtentheils wenigstens von den Schülern Raffaels nach dessen Zeichnungen ausgeführt, haben sehr gelitten und, obgleich sie von Carlo Maratti restaurirt wurden, so sind sie doch kaum noch zu erkennen.

Madonna dell' Impannata, für Bindo Altoviti ausgeführt (Vasari VIII, p. 33). Palazzo Pitti. Die Ausführung dieses Gemäldes gehört zum größten Theil den Schülern Raffaels an. Zeichnung in der Sammlung der Königin von England.

Raffael und sein Fechtmeister. Louvre. Raffaels Urheberschaft wird bestritten. Man nennt Pontormo, Sebastiano del Piombo u. A. Vortreffliche Kenner theilen es Raffael zu, auch ich stelle diese vorzüglichen Porträts unter seine Werke.

Porträt des Phädra Inghirami. Palazzo Pitti. Authenticität zweifelhaft.

1514.

17. August. — Raffael wird zum Oberbaumeister des S. Peter ernannt durch ein Breve Leo's X., das vom 1. August des zweiten Jahres seines Pontificats datirt ist. (Bottari, Lettere pittoriche VI, Nr. 2 p. 23 — Passavant I, p. 239).

Die Propheten und Sibyllen, in Santa Maria della Pace zu Rom. Die Propheten, welche bezüglich der Ausführung weit hinter den Sibyllen zurückbleiben, sind von Timoteo Viti nach Zeichnungen Raffaels gemalt. (Passavant II, p. 165—171).

Die Galatea, Freske in der Farnesina. (Pungileoni, Elogio, p. 104). Die Herausgeber des Vasari (VIII, p. 22 u. 45 Noten) meinen, daß diese Malerei 1511 oder 1512 ausgeführt worden sei, doch glaube ich mit Passavant (II, p. 173, 174), daß sie von 1514 ist.

Brief Raffaels an Castiglione (Bottari, Lettere pittoriche I, Nr. 52, p. 116 — Passavant I, p. 230).

Porträt des Kardinals von Bibiena. Madrider Museum.

1. Juli — Raffael schreibt von Rom an seinen Oheim Simone Ciarla in Urbino. (Pungileoni, Elogio, p. 158 — Passavant I, p. 237. — Guhl, Künstlerbriefe I, p. 124).

S. Cäcilia (Vasari VIII, p. 31 — Pungileoni, Elogio p. 144). In der Pinakothek zu Bologna. Um 1513 von dem Cardinal von Santi Quatro bestellt, wurde das Gemälde 1515 von Raffael an Francia gesendet (Vasari VI, p. 12) und 1517 in der Kirche S. Giovanni in Monte, bei Bologna, aufgestellt. (Passavant II, p. 180).

Die Vision Ezechiels. Palazzo Pitti. Dieses Gemälde, bestellt um 1513 durch den Grafen Vincenzo Ercolani aus Bologna (Vasari VIII, p. 32 — Malvasia, Felsina pittrice I, p. 44), wurde erst um 1514 ausgeführt. Der Text Vasari's bemerkt sehr richtig, daß das Gemälde später als das der heiligen Cäcilia gemalt worden sei. Die schöne Copie, welche Nic. Poussin für de Chantelou kaufte, ist schon öfters als das Original angesehen worden und es kann wohl eine Wiederholung von Raffael selbst sein. Sie findet sich bei Sir Thomas Baring zu Stratton.

Porträt des Grafen Baldassare Castiglione. Louvre. (Passavant II, p. 187). Die schöne Reliquie im Palazzo Torlonia könnte auch Original sein. (Siehe den Brief Paulucci's an den Herzog von Ferrara, vom 12. September 1519. Gazette des beaux-arts, 1. Mai 1863). Eine Copie dieses Porträts, eine Bister-Zeichnung von Rembrandt, befindet sich in der Albertina zu Wien.

Pietro Bembo erwähnt das Porträt Castiglione's in einem Briefe an den Kardinal Bibiena (19. April 1516).

1514—1517.

Zimmer des Borgobrandes. Die Malereien dieses Zimmers tragen das Datum von 1517, doch ist es sehr wahrscheinlich, daß die Kartons bereits um 1514 begonnen wurden und mit dem Datum ist nur der Moment gemeint, wo die Arbeit vollständig beendet war.

1. Der Brand des Borgo. Wichtige Studien in Rothstift zu Wien in der Albertina: der Mann, welcher seinen Vater trägt; der Jüngling, welcher an der Mauer herabgleitet; die beiden Frauen mit dem knienden Kind. Studien in Rothstift zu der Wasserträgerin in den Uffizien zu Florenz und in der Düsseldorfer Akademie.

2. Der Sieg über die Sarazenen.

3. Der Schwur Leo's III.

4. Die Krönung Karls des Großen.

Diese drei letzten Compositionen sind größtentheils, wenn nicht ganz von der Hand der Schüler Raffaels ausgeführt. Sie sind sehr beschädigt, und was man noch sieht, steht gegen den Borgobrand sehr zurück. Man findet darin, ebenso wie im Zimmer des Heliodor, zahlreiche Anspielungen auf Zeitereignisse. Die Sockelbilder und die Malereien in den Fensterbögen bieten noch weniger Interesse.

1515.

Breve Leo's X. (6. September 1515), durch welches Raffael die Befugniß erhält, alle für den Petersbau verwendbaren Steine und Marmore, welche von antiken Gebäuden herrühren, zu erwerben, und zu verhindern, daß antike Inschriften zerstört werden. (Petri Bembi Epistolarum Leonis decimi pont.

max. nomine scriptarum. Lugduni, 1538. liv. XVI. und Bottari, Lettere pittoriche VI, Nr. 3 p. 25).

Entwurf eines Berichts Raffaels an Leo X. über die antiken Bauwerke Roms (Münchener Bibliothek. Text in Passavant I, p. 539).

Zwei Zeichnungen, männliche Acte, in Rothstein, welche Raffael an Dürer schickte. Welchen Werth Letzterer auf dieses Geschenk legte, bezeugt die auf das eine Blatt von ihm geschriebene Notiz mit der Jahreszahl 1515. Albertina in Wien.

Raffael geht nach Florenz, auf Befehl Leo's X., um an dem Concurse für die Façade von S. Lorenzo theilzunehmen (Vasari VIII, Prosp. cron. p. 65 und Bottari, Lettere pittoriche Nr. 27, p. 70).

Pläne zu den Palästen Ugoccioni und Pandolfini, in Florenz?

1516.

Ausführung der Mosaiken in der Kapelle Chigi nach Zeichnungen Raffaels. (Inschrift mit der Jahreszahl befindet sich an der Fackel des Genius, welcher die Venus begleitet). Der Plan zu der Kapelle selbst ist wahrscheinlich schon unter Papst Julius II. von Raffael angefertigt worden. Sie war im Jahre 1519, als Chigi sein Testament machte, noch nicht ganz beendet. (Passavant II, p. 446 ff.)

Jonas, lebensgroße Marmorstatue in derselben Kapelle und sehr wahrscheinlich von der Hand Raffaels. Der Elias, welcher das Pendant bildet, ist von Lorenzetto.

Der todte Knabe auf dem Delphin. Marmorgruppe. Das Original scheint verloren; doch findet sich ein Abguß im Museum der Gypsabgüsse zu Dresden. Der Graf von Bristol zu Down Hill in Irland besitzt ein Exemplar, welches 1857 in Manchester ausgestellt war. Doch hat letzteres, nach der Untersuchung H. Hettners, nicht ganz die Größe des Gypsabgusses, besitzt auch nicht die Verletzungen, welche der nach dem Original gemachte Abguß zeigt und ist jedenfalls nur eine Copie. (Passavant II, p. 438 ff., III, p. 321).

Die Loggien des Vatican. 52 Bilder, eingerahmt von einer reichen Ornamentik. Die Kartons zu diesen Bildern wurden wahrscheinlich von Giulio Romano nach den Sepiaskizzen Raffaels ausgeführt, von denen man eine große Anzahl kennt. Giulio Romano malte auch, wie zur Probe oder zum Vorbild, die vier Bilder der ersten Kuppel und leitete überhaupt die ganze Ausführung. Die Ornamente in Farben und Stuck sind von Giovanni da Udine.

1515—1516.

Die Kartons für die Tapeten der sixtinischen Kapelle (Passavant II, p. 250 ff.). Die sieben Kartons, welche noch existiren und zu Hampton-Court

aufbewahrt werden, sind: 1. Der Fischzug Petri. 2. Weide meine Schafe. 3. Die Apostel Petrus und Paulus heilen einen Lahmen. 4. Der Tod des Ananias. 5. Elymas mit Blindheit geschlagen. 6. Das Opfer zu Lystra. 7. Die Predigt Pauli zu Athen. Die elf nach den Kartons Raffaels ausgeführten Tapeten, wurden am 21. April 1518 nach Rom gebracht. (Gaye, Carteggio II, p. 222). Nach einer Angabe des Paris de Grassis hätte jede Tapete 2000 Ducaten in Gold oder zusammen etwa 40,000 Scudi gekostet. Vasari schätzt sie auf 70,000 Scudi, Andere auf 50,000 Ducaten in Gold. Im Jahre 1527 nahmen sie die Truppen Karl V. bei der Plünderung Roms als Beute mit sich und sie kamen, man weiß nicht wie, an den Connetable von Montmorency, der sie, nachdem er sie hatte ausbessern lassen, 1553 dem Papst Julius III. zurückgab. Ein anderes Mal wurden die Tapeten in der Revolution von 1798 entwendet, sie kamen in die Hände von Juden, welche die eine verbrannten, um das Gold daraus zu ziehen; da indessen der Versuch mit dieser Tapete, welche die Erlösung der Seelen aus dem Limbus darstellte, den Erwartungen nicht entsprach, so verkauften sie die noch übrigen Tapeten nach Genua. Im Jahre 1808 ließ sie daselbst Pius VII. wieder aufkaufen. (Passavant II, p. 230 ff.)

Das Martyrium der heiligen Cäcilia. Freske in der Kapelle des päpstlichen Jagdschlosses La Magliana. Man weiß nicht, was aus den in den fünfziger Jahren herausgesägten Resten des damals bereits sehr zerstörten Freskos geworden ist. (Passavant III, p. 152).

Sieben Gemälde in dem Badezimmer des Cardinals von Bibiena, im Vatican. Sie sind größtentheils von Schülern Raffaels ausgeführt worden.

Alexanders Hochzeit mit Roxane, Freske aus der Villa Raffaels, gemalt wahrscheinlich von Pierino del Vaga (Passavant, II, p. 289, III, p. 310). Galerie Borghese in Rom.

Porträt des Antonio Tebaldeo. Bei Michele Scarpa in dem Burgflecken La Motta zwischen Treviso und Udine. Die Authenticität zweifelhaft, das Original scheint verloren (Passavant II, p. 290, III. p. 132).

Die Porträts des Andrea Navagero und Agostino Beazzano. Die schönen Porträts, welche sich in der Galerie Doria befinden und unter der Benennung Bartolus und Baldus bekannt sind, würden nach Passavant (II, 292) nur treffliche und alte Copien von verloren gegangenen Originalen sein.

1516.

3. April. — Raffael geht mit Bembo, Castiglione, Navagero und Beazzano nach Portici (Brief Bembo's an den Cardinal von Santa Maria in Portico Vasari VIII, Prosp. cron. 68).

Madonna della Sedia. Palazzo Pitti. Zwei Studien im Museum Wicar zu Lille.

Die Madonna mit den Candelabern. Bei M. Munroe in London.

Madonna della Tenda. In der Pinakothek zu München. Die Ausführung ist, wie in den meisten Arbeiten aus Raffaels letzter Zeit, größtentheils von der Hand seiner Schüler.

Die Kreuztragung, auch Lo Spasimo di Sicilia genannt. Von Holz auf Leinwand übertragen. Dieses wundervolle Bild ist gegenwärtig im Madrider Museum. Studien zur Gruppe der Frauen in Rothstift befinden sich in der Akademie zu Florenz.

Die Heimsuchung. Museum zu Madrid. Wie das vorhergehende Bild durch Bonnemaison in Paris von Holz auf Leinwand übertragen.

Die heilige Familie unter der Eiche. Madrider Museum. Wahrscheinlich durch Francesco Penni ausgeführt. (Passavant II, p. 304). Copie im Palazzo Pitti.

1517.

Der große S. Michael. Louvre. Signirt und von 1517 datirt.

1518.

Die große heilige Familie, die Franz I. genannt. Louvre. Signirt und datirt von 1518.

Diese beiden Gemälde wurden dem König und der Königin von Frankreich von Lorenzo de' Medici geschenkt. Sie wurden über Lyon nach Fontainebleau gesendet (Gaye, Carteggio II, p. 146). Einer anderen Angabe nach habe der Papst die Bilder, welche schon am 17. Mai 1514 beendet waren, bestellt und bezahlt. (Brief Costabili's an den Herzog von Ferrara, Gazette des beaux-arts I. April, 1863).

Die heilige Margaretha. Louvre. Wiederholung mit Abänderung in Wien.

Porträt Leo's X. Palazzo Pitti. (Umgeben von den Cardinälen Giulio de' Medici, welcher unter dem Namen Clemens VII. später Papst wurde, und Lodovico de' Rossi). Eine vortreffliche Copie von Andrea del Sarto ist im Museum zu Neapel.

Porträt der Johanna von Aragonien. Louvre.

Die kleine heilige Familie. Louvre.

Porträt des Lorenzo de' Medici (Vasari VIII, p. 34). Museum von Montpellier. Man weiß nicht, wo das Original ist.

Fresko-Darstellungen aus der Geschichte der Psyche, in der Loggia der Farnesina. Wahrscheinlich fertigte Raffael in den Jahren 1517 und 1518 die Zeichnungen, nach welchen seine Schüler diese prächtigen Malereien ausführten.

Porträt des Violinspielers. Palazzo Sciarra. Von 1518 datirt.

Die Madonna di San Sisto. Im Museum zu Dresden. Auf Leinwand gemalt. Eine Copie aus dem 17. Jahrhundert befindet sich im Museum zu Rouen.

Die Geliebte Raffaels? Palazzo Pitti. Ich kann die Meinung Passavants (II, p. 336), welcher das Porträt Raffael zuschreibt, nicht theilen; doch zeigt es sicher eine bemerkenswerthe Aehnlichkeit mit der Madonna di San Sisto.

Johannes der Täufer. Für den Cardinal Colonna (Vasari VIII, p. 48). In der Tribuna der Uffizien zu Florenz. Auf Leinwand. Die Uffizien besitzen auch eine schöne Studie in Rothstift zu dem Bilde.

Raffael besorgt die Anordnung und Decoration des Theaters für die Comödie Ariost's Suppositi (Briefe Pauluzzi's 8. März 1518. Gazette des beaux-arts, 1. Mai 1863).

1519.

Der Saal des Constantin. Raffael fertigte noch einen Theil der Zeichnungen zu diesem Saal. Unter seinen Augen und nach seinen Kartons wurden auch noch die beiden Figuren der Gerechtigkeit und der Milde von Giulio Romano und Francesko Penni gemalt. Beide Figuren wurden in Oel nach einem von Sebastiano del Piombo aufgebrachten Verfahren ausgeführt. Raffael starb, ehe noch die großen Bilder dieses Saales angefangen waren.

Die Transfiguration. (Vasari VIII, p. 48—50). Museum des Vatican. Der Cardinal Giulio de' Medici bestellte dieses Gemälde für die Kathedrale von Narbonne. Dasselbe war ziemlich fertig als Raffael starb. Giulio Romano beendete es (Passavant II, p. 244 ff.).

Die Krönung Mariä. Museum des Vatican. Das Gemälde war 1505 bei Raffael durch die Nonnen von Monte Luce bei Perugia bestellt worden und der Maler hatte bereits damals 30 Ducaten in Gold als Abschlagszahlung erhalten. Als Raffael starb, war dieses große Werk, zu dem er verschiedene Entwürfe gemacht hatte, kaum bis zur Aufzeichnung gediehen. Es wurde durch Giulio Romano und Francesco Penni ausgeführt. Ersterer malte den obern, Letzterer den untern Theil des Gemäldes.

1520.

6. April, Charfreitag, zwischen neun und zehn Uhr Abends starb Raffael. (Pungileoni, Elogio p. 24 — Gaye, Carteggio II, p. 151). Er unterlag jedenfalls einem hitzigen Fieber (Brief Pauluzzi's an den Herzog von Ferrara, Gazette des beaux-arts, 1. Mai 1863. Siehe auch die ausführlichen Nachrichten über Raffaels Tod, Exequien und Grab bei Passavant I, p. 323 ff. und Anhang p. 555).

Anhang.

Fra Bartolemmeo della Porta.



Fra Bartolommeo della Porta.

Es war ein glänzender Sternenhimmel jener Kunsthimmel des XVI. Jahrhunderts. Ueberall und unerwartet taucht es empor, blitzt es auf. Alles aber überstrahlte das Dreigestirn Michelangelo, Leonardo da Vinci und Raffael. Im Lichte dieser unsterblichen Drei verblassen für uns nicht selten die übrigen Sterne, und nur zu leicht gehen wir kalt und ungerecht an Erscheinungen und Leistungen vorüber, die zu allen andern Zeiten unsere größte Bewunderung erregen würden. Die quellende Lebenskraft jenes goldnen Zeitalters der Malerei bewährte sich besonders in dem gesegneten Florenz, wo, bald unabhängig von den Riesen des Jahrhunderts, bald in reger Wechselwirkung mit ihnen, verschiedene Künstler schaffen, die, wenn auch ohne die universelle Anlage jener, ohne denselben weiten

Umfang des Genies, in gewissen Richtungen und einzelnen Werken doch den oben genannten drei Meistern gleich kommen. Obenan unter diesen Florentinern steht Fra Bartolommeo, der, durch seinen tiefen sittlichen Ernst als Künstler wie als Mensch gleich liebenswerth und bedeutend, in Fiesole's Wohnstätte als der letzte Künstlermönch starb.

Fra Bartolommeo, der, ehe er in den Orden der Dominicaner trat, Bartolommeo del Fattorino hieß, wurde im Jahre 1475 in Suffignano, einem Dorfe in der Nähe von Florenz, geboren.*) Sein Vater Pagholo, lebte dort als Maulthiertreiber; später wurde derselbe Fuhrmann und zog als solcher um das Jahr 1478 nach Florenz, wo er mit einem kleinen Vermögen, das er erspart hatte, sich am Thore von S. Pier' Gattolino ankaufte. Baccio, wie man kurzweg den kleinen Bartolommeo nannte, war damals das älteste von vier Kindern und es trat bald die Frage an den alten Pagholo heran, welchem Beruf er ihn widmen solle. Der Knabe hatte sicher Talent und Lust zur Kunst gezeigt, denn man befragte den als Baumeister und noch mehr als Bildhauer rühmlich bekannten Benedetto da Majano in der Angelegenheit, welcher keinen bessern Rath zu ertheilen wußte, als den, aus dem Knaben einen Maler zu machen und ihn zu diesem Zwecke zu Cosimo Roselli in die Lehre zu geben. Und so geschah es, im Jahre 1484 trat Baccio seine Lehrzeit an.

Roselli, der in Florenz sich eines geachteten Künstlernames erfreute, fehlte es nicht an Aufträgen. Ohne eine große schöpferische Kraft und vielleicht zu sehr noch der älteren Richtung zugethan, zeigte er doch in den Einzelheiten seiner Bilder ein warmes Schönheitsgefühl. Baccio diente bei ihm von unten auf und übte zunächst als Farbenreiber und Handlanger die handwerksmäßigen Theile der Technik. Es ist anzunehmen, daß er schnell alle die Vortheile ausnutzte, die sich ihm im Atelier Roselli's darboten, und daß er bei seiner Begabung bald als ein brauchbarer Gehülfe an den Ausführungen des Meisters theilnahm. Auch wird der Drang des Genius

*) Vergl. J. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle, A new history of painting in Italy, etc. III, p. 427.

in Baccio letzteren früh schon über die beschränkte Sphäre seines Meisters hinaus und auf die großen Vorbilder hingeführt haben, die in jenen glücklichen Zeiten den florentinischen Künstlern überall auf den Plätzen und Straßen, in den Kirchen und Palästen entgegentraten. Unter diesen Vorbildern befanden sich bereits die Werke eines Michelangelo und Leonardo da Vinci. Der alle Wissenschaft und Kunst umfassende Geist des Leonardo war es, der den größten Einfluß auf den jungen Künstler gewann; seine lebensvolle Charakteristik und weiche Behandlung der Farbe zeigte Baccio den Standpunkt seines Meisters überflügelt und regte ihn an, sich aus den Banden des XV. Jahrhunderts herauszuarbeiten. Wie jedoch die Theilnahme des Schülers an keinem Werke Roselli's sich bestimmt nachweisen läßt, so ist auch keine eigene Schöpfung Bartolommeo's aus dieser seiner Lehrzeit auf uns gekommen.

Einen guten Kameraden, einen treuen Studiengenossen fand Baccio in Roselli's Atelier an Mariotto Albertinelli. Beide standen so ziemlich in gleichem Alter, in ihren Neigungen und Charakteren jedoch gingen sie sehr auseinander, dennoch scheint der talentvolle Mariotto willig dem noch begabteren Baccio sich untergeordnet zu haben. Ersterer war ein unruhiger Bursche, der Zeit seines Lebens dem Vergnügen zugethan blieb; am liebsten zeichnete er in der lustigen Gesellschaft des Gartens von San Marco nach den Antiken. Baccio dagegen, schüchtern und von stillem, in sich gekehrtem Gemüthe, arbeitete gern in den Kirchen und Klöstern, die seines Meisters Kunst zu schmücken hatte; in den Träumen, die ihn hier in der Abgeschiedenheit von der Welt besuchten, enthüllten sich seiner Schwärmerseele die künftigen Ziele. Trotz dieser Verschiedenheit der beiden jungen Künstler schlossen sie eine innige Freundschaft, welche die Studienzeit überdauern und sie hinaus ins Leben begleiten sollte.

Es ist uns nicht bekannt, wann Baccio die Werkstatt Roselli's verlassen hat. Man nimmt an, daß er um 1490 sein Atelier im väterlichen Hause vor dem Thore von S. Pier Gattolino aufschlug, nach welcher Wohnung er wohl auch Baccio della Porta genannt zu werden pflegte. An Aufträgen wird es ihm in der Folge nicht gefehlt haben. Seine Kunst sowohl wie die Vorzüge seines Herzens verschafften ihm Freunde und Gönner. Vasari rühmt Baccio's Fleiß, Rechtschaffenheit und gute Sitten. „Er hatte Gefallen an einem ruhigen Leben, vermied schlechten Umgang und suchte die Gesellschaft ernster und gelehrter Leute auf". Und so erklärt es sich auch, daß er sich mächtig von der Erscheinung Savonarola's

angezogen und gefesselt fühlte, jenes Mönchs von San Marco, der sich die Aufgabe gestellt hatte, die Religion mit der politischen und religiösen Freiheit zu versöhnen.

Girolamo Savonarola trat im Jahre 1482 in's Kloster von San Marco ein. Dasselbe war damals, schon durch seine von Cosimo dem Aelteren gestiftete Bibliothek, der ersten öffentlichen Bibliothek in Italien, ein Mittelpunkt geistiger Arbeit. Die berühmtesten Männer der Zeit fanden sich häufig in dem Kloster ein, um sich mit den gebildeten Mönchen über Wissenschaft und Kunst zu unterhalten. Savonarola, der schon damals das Gefühl seiner göttlichen Mission in sich trug, machte mit seinen ascetischen Lehren in dem üppigen Florenz wenig Glück. Stießen sich doch auch die glatten schöngeistigen Florentiner an die rohe Form seiner Predigten, an seine rauhe Aussprache, seine derbe Ausdrucksweise. Verletzt von dieser Gleichgültigkeit und Kälte mied Savonarola die Kanzel, ja verließ er Florenz und kehrte erst 1490, nachdem er sich in einem anderen Theile Italiens einen Namen als Prediger gemacht, dahin zurück. Schüchtern war hier sein Wiederauftreten. Im Klosterhof von San Marco, unter einem Rosenbaum, welchen die Pietät der Mönche bis zum heutigen Tage immer wieder erneuert hat, sprach er zum ersten Male wieder vor einem kleinen Hörerkreis. Aber derselbe erweiterte sich von Tag zu Tag und, als er endlich die Kanzel wieder bestieg, drängte sich halb Florenz in die Kirche. Die Gluth seiner Rede schmolz die Herzen der Menge, die fortan in wärmster Theilnahme sich ihm zuwendete. Unter den Zuhörern, die, in der Kirche zu San Marco wie später im Dome, andächtig an dem beredten Mund des Dominicaners hingen, befand sich auch Bartolommeo. Er trat in Verkehr mit dem Mönch, der im Jahre 1491 Prior von San Marco geworden war, und gehörte bald zu dessen begeistertsten Anhängern. Er war nicht der einzige Künstler darunter. Die besten Künstler seiner Zeit bekannten sich zu den Lehren Savonarola's und theilten dessen Ueberzeugungen und Hoffnungen. Man weiß, wie theuer dem Michelangelo bis in seine letzten Tagen das Andenken an den Prior von San Marco war. Sämmtliche Della Robbia hielten treu zu dem Prior, zwei derselben empfingen aus seinen Händen das Mönchsgewand. Von Lorenzo di Credi, sagt Vasari, er sei ein eifriger Anhänger der Secte Fra Girolamo's gewesen; von Cronaca erzählt er, er habe eine solche Leidenschaft für Savonarola gehabt und für alles, was diesen betraf, daß er von nichts anderm reden mochte, und Sandro Boticelli soll einer der ersten gewesen sein,

welche seine Schriften mit ihren Zeichnungen illustrirten*). Wie für die Wissenschaft so hatte Savonarola auch ein warmes Herz und offenes Verständniß für die Kunst. Er gründete eine Zeichenschule in San Marco und dachte daran die schönen Künste zur Profession seiner Novizen zu machen, um die Kosten des Klosters durch den Ertrag ihrer Arbeit und ohne Almosen bestreiten zu können. Wenn man auch nicht so weit gehen darf wie Rio, der in seiner „Art chretien" Savonarola als den Erneuerer der sogenannten christlichen Kunst feiert, so sind doch andererseits auch die Anklagen seiner Gegner ganz unbegründet, welche ihn der barbarischen Zerstörung von Manuscripten, Statuen und Gemälden beschuldigen. Diese Anklage knüpft hauptsächlich an den berühmten Carneval von 1497 an. Früher Tage der ausgelassensten Lust, hatte sich derselbe in jenem Jahre, unter dem gewaltigen Einfluß, den Savonarola auf die Gemüther erlangt hatte, in eine große religiöse Feier verwandelt, deren Schluß die Verbrennung der Eitelkeiten bildete. Vasari erzählt uns, daß sich unter diesen Eitelkeiten, neben Büchern und Musikinstrumenten, auch eine große Anzahl Malereien und Bildwerke befunden hätten, welche nackende Gestalten enthielten und theilweise von trefflichen Malern ausgeführt waren. Auch Baccio habe, neben anderen Künstlern wie Lorenzo di Credi u. s. w., alle seine Studien herbeigebracht und sie reuig verbrannt. Baccio gehört nicht zu den Lieblingen Vasari's, ebenso fehlt letzteren das Verständniß für die Erscheinung eines Savonarola, gegen den er sogar eine große Abneigung zeigt, und so hat er denn mit einem gewissen Behagen diese, wenigstens auf einer argen Uebertreibung beruhende Geschichte im Umlauf gesetzt. Neuere Forschungen, besonders die Pasquale Villari's**), des ausgezeichneten Biographen Savonarola's haben ergeben, daß die verbrannten „Eitelkeiten" meistentheils nur aus Anzügen, Masken und dergleichen auf den Carneval bezüglichen Sachen bestanden. Waren Bücher darunter, so waren es höchstens ein paar Bände der obscönsten Dichter, gegen welche der Prior von San Marco allerdings öfters in seinen Predigten eiferte, und ebenso sind unter den Bildern wohl nur einige Porträts übel berüchtigter Frauen zu verstehen. Kurz, man darf an der bezüglich Baccio's von Vasari erzählten Thatsache zweifeln.

---

*) Das im Leben Leonardo da Vinci's über die Indifferenz Boticelli's Gesagte dürfte sehr zu modificiren sein.

**) Pasquale Villari, Storia di Savonarola, 2 vol. Florenz 1859—1861; deutsch 2 Bände 1868.

Ist letztere dennoch richtig, so ist der Künstler anzuklagen, nicht Savonarola.

Verschiedene mit der Feder gezeichnete Studien übrigens aus dieser, und einer noch früheren Zeit, die den Schüler Roselli's deutlich noch erkennen lassen, befinden sich unter den zahlreichen Handzeichnungen Bartolommeo's, welche in den Uffizien zu Florenz aufbewahrt werden*). Sie sind von doppelten Werthe, da gar keine Gemälde aus der Frühzeit des Künstlers auf uns gekommen sind. Die Figuren sind lebendig aufgefaßt und nicht ohne Anmuth in den Bewegungen. Die Gewandung ist noch etwas schwer, aber doch dabei edel angeordnet, und immer bekundet sie ein gutes Verständniß des darunter befindlichen Körpers. Am meisten noch verrathen die etwas conventionellen, auf dünnen, langen Hälsen ruhenden, ovalen Köpfe Roselli's Schule. Aber größer wird die Auffassung, natürlicher, freier und edler die Charakteristik und, aus der genannten Schule herauswachsend, machen sich in Baccio's Arbeiten bald andere Einflüsse, namentlich die Leonardo da Vinci's geltend. Auf dieses Vorbild war Baccio wahrscheinlich schon während seiner Lehrzeit durch den Schüler und Gehülfen Roselli's, den melancholischen Piero di Cosimo, der mit großer Verehrung auf Leonardo blickte, hingewiesen worden. Auch ist man geneigt eine persönliche Bekanntschaft Baccio's und Leonardo's anzunehmen, die im Jahre 1494 erfolgt sein würde. Letzterer dürfte in diesem Jahre in Florenz gewesen sein. Eine neue Regierung war damals dort, nach der zweiten

---

*) Bartolommeo's Zeichnungen gelangten in den Besitz Vasari's, des Arztes Francesco del Garbo und der Nonne Plautilla Nelli. Gegenwärtig sind sie sehr zerstreut. Bottari sagt: 500 dieser Zeichnungen seien aus dem Nachlaß der Schwester Plautilla in die Hände des Cav. Gaburri gekommen, nachdem viele andere schon verloren gewesen. In der Sammlung des Sir. Th. Lawrence befanden sich zwei Bände mit Zeichnungen des Frate, von welchen in Woodburns Katalog angegeben wird, sie seien die Ueberreste der von Plautilla Nelli besessenen Zeichnungen. Nach dem Tode derselben nämlich hätten die unwissenden Nonnen diese Schätze so wenig geachtet, daß sie einen Theil davon zum Feueranzünden gebraucht, bis endlich jemand, der den Werth erkannt, den Ueberrest gerettet und an den Großherzog von Toscana verkauft habe. Auf eine unerklärliche Weise sind sie aus der großherzoglichen Bibliothek verschwunden und in die Hände des Sir Benjamin West gekommen, aus dessen Nachlaß sie Lawrence kaufte. Später besaß die Zeichnungen Woodburn, bei dem sie Waagen sah. Letzterer sagt: „sie sind auf blauem Papier in schwarzer Kreide mit vieler Freiheit und ächt malerischer Breite ausgeführt, und gewähren merkwürdige Belege für den Natursinn und großen Fleiß des Frate. Sie beziehen sich meist auf seine späteren Werke“. Waagen. Kunstwerke und Künstler I. p. 443. Vergl. auch die deutsche Ausgabe des Vasari III. p. 125 und 126. Note.

Vertreibung der Mediceer, eingesetzt worden. Für den zahlreichen Bürgerrath, dem die gesetzgebende Gewalt übertragen, fehlte es an einem Versammlungssaal, und Savonarola hatte, wie Vasari berichtet, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Giuliano di San Gallo, Baccio d' Agnola und Simone Pollajuolo, genannt Cronaca, um ihr Gutachten befragt. Nach lebhaften Debatten einigte sich diese Commission über ein Project, das von Cronaca ausgeführt wurde und zwar so rasch, das im Volk die Rede ging, die Engel hätten dabei geholfen. Der Saal, der so entstand, ist der später von Vasari ausgebaute große Saal des Palazzo vecchio. Leonardo da Vinci sowohl, wie Bartolommeo wurden einige Jahre nach Erbauung des Saales zur malerischen Ausschmückung desselben berufen; beide Künstler sollten ihre Arbeiten unvollendet wieder verlassen.

Von Malereien Baccio's aus dieser Zeit, aus der ersten Hälfte der neunziger Jahre, ist uns nur ein Porträt erhalten. Dasselbe ist trefflich gezeichnet und modellirt, nicht minder geschickt gemalt, erinnert aber noch sehr an die Behandlungsweise Roselli's. Es ist das Bildniß Savonarola's. Die sorgsame liebevolle Ausführung zeugt von der innigen, glühenden Verehrung, die Baccio für den Prior von San Marco empfand; ebenso wie die Inschrift des Bildes, welche lautet: „Hieronymi Ferrariensis a Deo missi prophetae effigies.“ Mit den Schilderungen aller seiner Biographen übereinstimmend, scheint es unter den vielen Bildnissen Savonarola's*) das treueste zu sein. Die Züge sind derb und hart, aber die Stirn deutet auf einen Denker, die Augen und Lippen bekunden Energie und Festigkeit, während ein gewisser schwermüthiger Zug dem gelbbraunen Antlitz einen Vertrauen einflößenden Ausdruck von Güte verleiht.

---

*) Außer den beiden Bildern von Bartolommeo sind unter den zahlreich vorhandenen Porträts Savonarola's noch besonders zwei als von großem Interesse und künstlerischen Werthe hervorzuheben. Das eine, im Besitz des Herrn Christiano Banti zu Florenz, ist eine Terracotta von Ambrogio della Robbia. Das zweite, in den Uffizien, ist ein wundervoll geschnittener Karneol von Giovanni delle Corniole. Beide Bildnisse sind überaus lebendig und charaktervoll. Die Augen flammen aus dem hagern, wild bewegten Antlitz, unter den buschigen Braunen, hervor, und man hat namentlich in dem zweitgenannten Porträt, den gewaltigen Redner vor sich, wie er das Laster niederdonnert und prophetisch den Untergang Italiens verkündet. Alle Porträts stellen Savonarola mit der Kaputze auf dem Kopfe dar, mit einziger Ausnahme dessen in der Akademie zu Florenz. Bei diesem sieht man, daß der Schädel gegen den Scheitel hin außerordentlich flach war, was einige als den Grund angeben, weswegen er den Kopf immer bedeckt trug.

Das Bild ist dasselbe, welches Vasari, als nach Ferrara gekommen, erwähnt; es galt lange für verloren, befindet sich aber gegenwärtig im Besitz eines Herrn Ermolao Gubieri in Florenz. Der Künstler hat in späteren Jahren, in der Einsamkeit seines Klosters, seinen Helden noch einmal aus der Erinnerung gemalt. Obgleich das letztere Bild eine viel reifere Meisterschaft zeigt, so ist es doch weniger naturwahr wie das erstere. Savonarola ist, ohne den dominirenden Zug der Milde und Herzensgüte, bewegter und in himmlischer Verzückung aufgefaßt; mit einer klaffenden Wunde im Schädel, stellt ihn der Maler als S. Petrus Martyr dar. Das Bild ist aus einer Kapelle des Klosters S. Marco in die Akademie der schönen Künste zu Florenz gelangt.

Die verhängnißvolle Wendung in Savonarola's Leben trat ein; die Ereignisse, die Menschen, Alles kehrte sich gegen ihn. Es kam jener schauerliche Palmsonntag, an dem er traurig, im Vorgefühl seines nahen Endes, von der Kanzel herab Abschied von seiner zusammengeschmolzenen Gemeinde nahm. Nur wenige seiner Anhänger hielten bei ihm aus. Mit einem Theil der Mönche, unter denen sich Fra Luca d'Andrea della Robbia befand, griffen sie zu den Waffen als in der Nacht der wüthende Pöbel, von Soldaten der Signoria unterstützt, San Marco überfiel und stürmte. Bald wogte ein wilder Kampf im Klosterhof, in den Kreuzgängen, in der Kirche. Die kleine Schaar der Vertheidiger, so mannhaft sie auch unter dem Rufe; Viva Christo! kämpfte, unterlag, und Savonarola fiel in die Gewalt seiner Feinde. Nach Vasari nun, dem Andere nacherzählten, soll sich Baccio in jener Schreckensnacht mit in San Marco unter den Vertheidigern des Priors befunden, aus Mangel an Muth jedoch eine sehr unrühmliche Rolle dabei gespielt haben. Auch diese Behauptung ist falsch und es freut uns das Lebensbild des großen Malers gereinigt von diesem Flecken entrollen zu können. Pasquale Villari, die zuverlässigste Autorität in dieser Angelegenheit, erklärt daß er weder in den Prozeßacten Savonarola's und seiner Anhänger, noch sonst wo, nur den geringsten Beleg für ein derartiges Factum haben auffinden können.*)

Der Scheiterhaufen, in dem Savonarola seine Lehre mit dem Tode besiegelte, war niedergebrannt und die Asche des Märtyrers ruhte auf dem Grunde des Arno; aber die Erscheinung des Mönchs von San Marco hatte sie unauslöschlich in die Herzen seiner Anhänger eingeschrieben. Bei

*) Vgl. Pasquale Villari, Geschichte Savonarola's (deutsche Ausgabe) II. p. 250.

allen Leiden und Verfolgungen hielten sie fest am alten Glauben und erst mit dem Untergange der florentinischen Freiheit sterben auch die letzten Piagnoni.*) Baccio, tief erschüttert von dem schrecklichen Ende seines Freundes, suchte Ruhe und Trost in der Arbeit. Wir finden ihn noch im Todesjahre Savonarola's mit dem Fresko eines jüngsten Gerichts beschäftigt, das er, im Auftrage von Gerozzo Dini, in einer Kapelle des Klosterkirchhofs von S. Maria Nuova ausführte. So eifrig er auch anfangs an dem Werke gearbeitet zu haben scheint, so überließ er doch die Vollendung desselben seinem Freunde Mariotto. Während der Arbeit war der Entschluß in ihm gereift dieser Welt trauriger Enttäuschungen zu entsagen und in dem Frieden eines Klosters sich zu begraben.

Die künstlerischen Eigenschaften Baccio's, welche die oben erwähnten Zeichnungen mehr nur ahnen lassen, treten uns klar in diesem jüngsten Gericht entgegen. Wir lernen einen Künstler kennen, der die Vorzüge fast aller früheren florentinischen Meister in sich vereinigt und dem die Gesetze einer neuen, auf ernstem Naturstudium basirenden Kunst bereits nicht mehr fremd sind. Oben in der architektonisch gegliederten Composition thront, von Engeln umschwebt, Christus voll Adel und himmlischer Ruhe; um den Richter sitzen auf Wolken, schön bewegt, die Apostel. Unten ist der im Vordergrunde stehende Erzengel mit der Seelenscheidung beschäftigt. Die Handlung ist frei entwickelt und die symmetrische Anordnung durch das Leben der Gestalten, durch Individualisirung, natürliche Abwechselung in den Bewegungen und eine durchgebildete Form aufgehoben. Wie die Composition, so deutet auch die geschickte Ueberwindung der Schwierigkeiten in der Perspective und in den Verkürzungen, besonders aber die Behandlung der Farbe auf Leonardo da Vinci als Vorbild hin. Leider hat dieses Werk, das eines der interessantesten Mittel- und Uebergangsglieder in der Entwickelung der florentinischen Schule und überhaupt der Malerei Italiens ist, sehr gelitten; namentlich ist der untere, von Mariotto Albertinelli vollendete Theil fast ganz verloschen.

Am 26 Juli 1500 legte Baccio in S. Domenico zu Prato sein erstes Klostergelübde ab und trat nach einjährigem Noviziat unter dem Namen Fra Bartolommeo in das Kloster ein. Wenn man die erregte Stimmung bedenkt, in welche Savonarola's Tod ganz Florenz versetzte

*) Piagnoni hießen die Anhänger des Savonarola.

und das reizbare, religiöse Gemüth des Künstlers, in welchem die das Ende seines großen Freundes begleitenden Ereignisse den tiefsten Eindruck machen mußten, so wird man die Erklärung dieses Schrittes mit uns hauptsächlich in diesen Erlebnissen suchen; es ist dabei nicht ausgeschlossen, daß häusliche Verhältnisse, der Tod seiner Mutter wie eines Bruders, auf den Entschluß Baccio's mit einwirkten. Seine Freunde und besonders Mariotto Albertinelli waren untröstlich darüber. Seit Baccio und Mariotto das Atelier Roselli's verlassen hatten, waren ihre Wege auseinandergegangen. Letzterer, der von den Mediceern protegirt wurde, hielt zu deren Partei und verlachte den Bußprediger, auf dessen Seite Baccio stand. Aber außer sich vollends gerieth er in seinem Weltsinn, als er aus dem „Klagebruder" gar einen Mönch werden sah. Dennoch, bei aller Verschiedenheit der Lebensanschauung, ließ er nicht von Bartolommeo und suchte ihn selbst im Kloster auf. War es wirkliche Freundschaft und hochherzige Verehrung, die ihn immer wieder den alten Studiengenossen aufsuchen ließ; oder war es, daß er sich von letzterem nur in seiner Kunst getragen und gefördert sah? Vielleicht war es beides. Jedenfalls blieb durch diesen Freund Bartolommeo auch hinter den Klostermauern in fortwährendem Rapport mit dem Kunstleben draußen in der Welt.

Nach einiger Zeit wurde Fra Bartolommeo in das Kloster von San Marco versetzt, in dessen Hallen er einst dem Worten Savonarolas gelauscht hatte, wo jeder Stein ihn an den Märtyrer erinnern sollte. Aber es war auch der Ort wo Fiesole gelebt und gemalt hatte; Gänge und Zellen waren von seinen himmlischen Gestalten erfüllt und zeugten von der Allmacht das Genius, den der Glaube begeistert. Die Kunst trat Fra Bartolommeo so wieder näher; wem einmal ihr Kuß den schöpferischen Drang verliehen hat, der kann nicht anders als ihr dienen. Nachdem Bartolommeo eine Zeit lang nur dem Gebet und religiösen Uebungen sich gewidmet hatte, griff er wieder zu Pinsel und Palette. Man ernannte ihn zum Vorstand der zum Kloster gehörenden Malerwerkstatt. Mit dem Geschäftlichen hatte er nichts zu thun, da die Erträgnisse der Werkstätte dem Kloster zugutekamen. Hilfreiche Hände gab es in ausreichender Menge und so arbeitete er um seines Ruhmes willen und zum Vortheil seiner Brüder mit der Vergünstigung nur, von dem Chordienst befreit zu bleiben.

Zu den ersten Arbeiten, welche Bartolommeo im Kloster schuf, zählt man gegenwärtig die beiden kleinen wunderschönen Tafeln in den Uffizien zu Florenz. In miniaturhafter Feinheit und Klarheit der Zeichnung und

Farbe führen sie die Geburt und die Beschneidung Christi vor. Schon Vasari gedenkt rühmend dieser Bilder, die, wie er berichtet, auf Bestellung des Pier del Pugliese als Thüren zu einem Schrein für ein Relief Donatello's ausgeführt wurden.

Sicherer bezüglich der Entstehungszeit ist man der in der Akademie zu Florenz befindlichen Madonna di S. Bernardo gegenüber, wenn man dabei auch nicht zugeben kann, daß es, wie Vasari behauptet, das erste Bild sei, das Bartolommeo im Kloster ausführte. Das Bild wurde erst im Juni 1507 abgeliefert und der Frate hätte dann sehr lange gefeiert. Allerdings wurde die Ablieferung durch einen Streit verzögert, der sich über die Bezahlung entspann. Bartolommeo hatte seine Arbeit mit 200 Ducaten veranschlagt, der Besteller, Bernardo del Bianco, wollte sich nur zu 80 verstehen, und erst durch ein Schiedsgericht, welches den Preis auf 200 Ducaten feststellte, wurde dieser Streit entschieden. Immerhin kann man annehmen, daß das Bild um 1506 gemalt worden ist. Dasselbe hat durch ungeschickte Restaurationen sehr gelitten und ist fast bis auf die braune Untermalung abgescheuert; macht es so auch keine sonderliche Wirkung, so gestattet es in diesem Zustande doch sehr interessante Einblicke in die technische Behandlungweise des Künstlers. Auch ist das Bild nicht ohne Schönheiten in der Auffassung und Anordnung. Leicht und zugleich erhaben schwebt, von Engeln getragen, die Madonna mit dem Kinde herab zu dem heiligen Bernhard, der überrascht und entzückt die himmlische Erscheinung schaut. Wenn sich in dieser Arbeit mancherlei Einflüsse unruhig kreuzen, so finden wir dagegen einen unbefangenen, reinen Erguß seiner schönen Seele in einer einfach edeln Darstellung des Herrn mit den Aposteln auf dem Wege nach Emmaus; eine Freske, welche in einem Thürbogen zu San Marco zu sehen ist.

Aus dieser Zeit auch datiren die Beziehungen Fra Bartolommeo's zu Raffael. Nicht ohne eine gewisse Wahlverwandschaft traten die beiden Künstler schnell in einen regen freundschaftlichen Verkehr, der nicht ohne gegenseitige fördernde Anregung blieb. Der empfangende Theil war jedoch mehr Raffael, der damals in der Behandlung der Farbe und besonders in der Composition nur von dem Frate lernen konnte. Als Raffael das Fresko von S. Severo und die obere Gruppe der Disputa entwarf, dachte er sicher an Bartolommeo's jüngstes Gericht in S. Maria la nuova. Vasari erzählt, daß der Urbinate dafür dem Mönche die Regeln richtiger Perspective gelehrt habe; aber mit Recht hält schon Bottari dagegen ein,

daß gerade diese Hilfswissenschaften der Kunst in Florenz bereits mehr denn sonst wo ausgebildet waren.

Von größerem Einfluß noch, als die Begegnung mit Raffael, war für Fra Bartolommeo eine Reise nach Venedig, die er im Frühling des Jahres 1508 mit dem Syndicus seines Klosters machte. Der Bildhauer Baccio da Montelupo*), ein alter exilirter Anhänger Savonarola's, gab seinen Führer in der Lagunenstadt ab. Er war zur günstigen Stunde dorthin gekommen: Giovanni Bellini, der große Meister der Frühzeit, lebte noch, und in Giorgione und Tizian brach eben die Glanzzeit der venetianischen Schule an. Wenn wir auch nicht erfahren können, ob er während seines kurzen Aufenthaltes mit diesen Künstlern in nähere Berührung gekommen, so mußten doch ihre Werke tief auf ihn einwirken.

Nach Florenz zurückgekehrt, widmete er sich, angefeuert von dem in Venedig Erschauten, mit neuer, erhöhter Lust seiner Kunst. Er ging an eine Reorganisation des Ateliers von San Marco und suchte dessen Thätigkeit zu steigern, indem er sich nach einem brauchbarern Gehülfen umsah, als sich ihm in den Kräften des Klosters darbot. Seine Wahl fiel auf Mariotto Albertinelli, und, obgleich dieser Laie war, erklärte sich doch das Kloster mit dieser Wahl einverstanden. Da sich auch Mariotto dazu bereit finden ließ, so wurde zwischen diesem und dem Kloster im Jahre 1509 ein förmlicher Contract abgeschlossen, nach welchem der Reinertrag der Arbeiten mit Mariotto getheilt werden sollte. Diese Geschäftsverbindung dauerte bis zum Jahr 1512. Wie Otto Mündler**) zuerst nachgewiesen hat, tragen alle Bilder, welche Albertinelli und Bartolommeo in dieser Zeit gemeinsam schufen, als Zeichen: zwei in einander verschränkte Fingerringe, mit einem Kreuze darüber, dessen Hauptbalken, nach unten verlängert, die Ringe durchschneidet. Als Beweis dient Mündler das Bild der Verkündigung in der Kirche Saint Madeleine zu Genf, welches, aus zwei getrennten Flügeln bestehend, zweimal das erwähnte Zeichen mit der Jahreszahl und außerdem die Aufschrift enthält, welche das Werk ausdrücklich als von beiden Meistern herrührend bezeichnet.

---

*) Baccio da Montelupo hielt sich bis gegen 1510 in Venedig auf und ging dann nach Lucca, wo er in hohem Alter starb. Unter den Arbeiten, die er in Venedig ausführte wird ein Mars für das Grabmal des Benedetto da Pesaro, in der Kirche der Frari genannt. Vasari, deutsche Ausgabe III, p. 336, Note.

**) In der Zeitschrift für bild. Kunst 1867. Heft 12. p. 304 und Rezensionen 1865 Nr. 15.

Den Frate beschäftigte zunächst wieder ein Bild, mit dem ihn auf seiner Reise Bartolommeo Dalzano im Kloster von S. Pietro Martyre zu Murano beauftragt hatte. Das Bild wurde jedoch als es vollendet war, nicht abgeholt und verblieb dem Frate, der es schließlich dem Prior Santi Pagnini geschenkt haben soll. Gegenwärtig schmückt es einen Altar in S. Romano zu Lucca. In dem Gemälde ist Gottvater, von Engeln umschwebt, dargestellt, zu dem unten Maria Magdalena und S. Katharina von Siena anbetend aufblicken. Edel, anmuthig und vollendet in Empfindung und Form zeugt das Bild in der Farbe, in dem warmen Goldtone, von dem tiefen Eindruck, den die venetianischen Meister auf Fra Bartolommeo machten. Noch ein zweites treffliches Bild aus derselben Zeit befindet sich in Lucca, in einer Kapelle des Domes. Zwei Engel mit der Krone schweben über dem Haupte der thronenden Jungfrau. Das Kind auf ihrem Schooße, frisch und lieblich, lauscht munter einem musicirenden Engel. An den beiden Pfeilern, welche den Raum begrenzen, treten Johannes der Täufer und S. Stephanus hervor. Die schöne, seelenvolle Composition ist sorgsam durchgeführt und von einen duftigen harmonischen Colorit. Das Jahr 1509, in dem diese beiden Bilder entstanden sein sollen, gehörte zu den fruchtbarsten Zeiten des Künstlers; noch zwei bedeutende Arbeiten theilt man diesem Jahre zu. Die eine, eine Madonna von Heiligen umgeben, in San Marco, hat so viel von Raffael, daß Pietro da Cortona sie für ein Werk des letzteren hielt. Die zweite Arbeit sodann ist die heilige Familie des Lord Cowper in Panshanger, nach dem Ausspruche Waagen's*), eines der schönsten Werke des Künstlers. Composition und Kopftypen, wie die detaillirende Ausführung und das Sfumato der Farbe erinnern noch an Leonardo; aber dabei ist doch Alles in jener, zuweilen bis zur schmerzlichen Melancholie sich steigernden, träumerischen Weichheit empfunden und aufgefaßt, die Fra Bartolommeo eigenthümlich ist.

Von da ab sehen wir den Styl des Meisters größer werden; die Zeichnung wird kühner, breiter, fließender, die Farbe leuchtender und der Einfluß Raffaels tritt mehr und mehr in den Vordergrund. In den frei und lebensvoll bewegten, großartig gewandeten Charaktergestalten der Vermählung der heiligen Katharina in der Galerie des Louvre tritt uns dieser Styl zuerst entgegen. Auf einem Throne, der in einer Art Hemicy-

*) Waagen, Kunstwerke und Künstler in England II p. 217.

klus steht und dessen Baldachin durch eine grüne, von drei Engeln getragene Draperie gebildet wird, sitzt die Jungfrau mit dem Kinde, aus dessen Händen die vor ihm knieende Katharina von Siena den Vermählungsring empfängt. Diese mystische Ceremonie hat zu Zeugen den heiligen Petrus, Bartholomäus, Vincentius, Franciscus und Dominicus, von denen die ersteren Palmenzweige tragen, während die beiden letztgenannten Heiligen sich umarmen. Damit das Werk seiner Hände seiner Seele zum Segen gereiche, schrieb der fromme Maler auf eine der Stufen des Thrones die demüthigen Worte: Orate pro pictore M. D. XI. und etwas tiefer figurirte er das Bild Bartholome flor. or. Prae., das heißt: Bartolommeo aus Florenz, vom Orden der Prediger (oder der Dominicaner). Das Bild war ursprünglich für das Kloster von San Marco bestimmt. Wie Vasari erzählt, wurde es, nachdem es einige Monate dort ausgestellt war, dem König von Frankreich geschenkt. Die Sache verhält sich etwas anders. Das Bild diente einem ähnlichen Zweck wie die Davidstatue Michelangelo's, welche die Signoria von Florenz dem Schatzmeister Robertet schenkte. Durch das Gemälde, welches die florentinische Regierung von dem Kloster für 200 Ducaten gekauft hatte, wollte letztere sich dem damaligen französischen Gesandten in Florenz, den Bischof Jacques Hurault verbindlich machen. Der Bischof nahm das Geschenk an und überließ es der Kathedrale seiner Diöcese zu Autin, von wo es während der Revolution nach Paris und in den Louvre kam. Als Ersatz für das Kloster, für welches, wie bereits gesagt, das Bild ursprünglich gemalt war, behandelte Bartolommeo den Gegenstand noch einmal, in welcher Wiederholung, durch verschiedene Abweichungen von dem Pariser Bilde, die Schönheiten des letzteren nur noch erhöht erscheinen. Auch ist die Composition, durch hinzugefügte Engel wie durch die stattlichen Gestalten eines S. Michael und eines S. Bartholomäus, welche der Künstler im Vordergrunde anbrachte, eine viel reichere. Aber auch dieses Gemälde wurde dem Kloster wieder entführt und zwar im Jahre 1690 durch Ferdinand von Medicis, dem Sohn Cosimo III., welcher den Brüdern dafür eine Copie von Anton. Dom. Gabbiani fertigen ließ. Später gelangte das vorzügliche Werk in die Galerie Pitti, wo es sich noch gegenwärtig befindet.

Von ähnlicher Schönheit ist die braune Untermalung in den Uffizien, welche die sitzende Madonna mit dem Kinde, dem kleinen Johannes und der S. Anna, umgeben von mehreren Heiligen, darstellt. In einem wunderbaren Rhythmus ist die Composition gegliedert und abgeschlossen, und alle

Gestalten sind von dem edelsten individuellen Leben durchpulst. Die Uffizien besitzen eine Reihe Studien zu diesem Bilde, die von großem Interesse und instructiver Bedeutung sind, indem sie uns direct in die Werkstatt des künstlerischen Gedankens, in die Geheimnisse des Werdens des Kunstwerks einführen. Man glaubt in dieser Arbeit übrigens das Gemälde zu sehen, mit dem die florentinische Regierung den Frate für den großen Saal des Palazzo vecchio beauftragte. Warum es bei der bloßen Untermalung blieb, weiß man nicht anzugeben. Es ist immerhin ein eigenthümlicher Zufall, daß keiner von den drei großen florentinischen Künstlern, welche mit der malerischen Ausschmückung des genannten Saales betraut wurden, weder Michelangelo, noch Leonardo da Vinci, noch Fra Bartolommeo sein Werk vollendete. Gegenwärtig ist der Saal bekanntlich mit Bildern der Vasari'schen Fabrik bedeckt. Noch mag bemerkt sein, daß die besprochene Arbeit des Frate aus der Kirche S. Lorenzo in die Galerie der Uffizien gelangte.

Nachdem Fra Bartolommeo in Gemeinschaft mit Mariotto Albertinelli viele Werke geschaffen, unter denen wir nur als eines der bedeutendsten die für die Familie Mastiani gemalte Madonna mit zwei Aposteln in S. Caterina zu Pisa hervorheben wollen, wurde die in der Kunstgeschichte einzig dastehende Verbindung der beiden Künstler gelöst. Man schritt zur Theilung des Gewinnes und des gemeinschaftlichen Eigenthums. Mariotto überließ, in einer Urkunde vom 5. Juni 1512, seinem Freunde verschiedene Atelier-Gegenstände unter der Bedingung, daß sie nach dessen Tode an ihn zurückfielen. Unter diesen Gegenständen befand sich der Gliedermann, dessen Erfindung von Vasari dem Frate zugeschrieben wird. Mariotto's Austritt aus dem Atelier von San Marco fällt mit der Wahl Santi Pagnini's zum Prior zusammen und man hat wohl nur in diesem Priorwechsel den Grund für die Trennung der beiden Freunde zu suchen.

„Fra Bartolommeo hörte oftmals die trefflichen Werke rühmen, welche Michelangelo und Raffael zu Rom schufen, und endlich bewog ihn der Ruf von den Wundern jener beiden göttlichen Meister unter Bewilligung seines Priors nach Rom zu gehen. Dort wurde er von dem Frate del Piombo, Mariano Fetti, aufgenommen und malte für ihn im Kloster S. Silvestro auf Monte Cavallo, dem er angehörte, zwei Bilder des heiligen Petrus und Paulus. Was er unternahm, wollte ihm jedoch in der römischen Luft nicht so wohl gelingen als in Florenz; die übergroße Menge der verschiedenen alten und neuen Werke jener Stadt erschreckten ihn, und die Kunst

und Trefflichkeit, welche er zu besitzen glaubte, schien ihm sehr gering; deshalb beschloß er von dannen zu gehen und überließ dem Raffael von Urbino das Bild des S. Petrus zu vollenden, welches jener bewunderungswürdige Künstler ganz überarbeitet an Fra Mariano übergab". So erzählt Vasari, auf den die Annahme einer römischen Reise des Frate hauptsächlich zurückzuführen ist. Sonst finden sich keine Belege dafür, und nur die nach dieser Zeit in den Gemälden Fra Bartolommeo's oft überraschend sich bemerkbar machenden Anklänge an Michelangelo und Raffael können die Annahme einer derartigen Reise unterstützen. Indessen klingt die schlichte Erzählung Vasari's nicht unwahrscheinlich. Bartolommeo mußte den Wunsch hegen, die Werke der beiden Kunstheroen zu sehen, deren Ruhm Italien erfüllte; aber ebenso glaubhaft erscheint es, wenn er dem kühnen Gedankenflug jener Meister, dem er nicht folgen konnte, ihrer dramatischen Malerei gegenüber, die außerhalb seiner Sphäre lag, sich überwältigt fühlte. Und gern glauben wir, daß er unter diesen Umständen aus dem unruhigen Getreibe der stolzen Weltstadt sich wieder in sein stilles Klosteratelier von San Marco zürückſehnte, in diese seine Welt, in die Welt seiner Seele. Man kann also immerhin diese Reise annehmen. Aber wie steht es mit jenem Bilde, das Raffael für seinen Freund, den Frate, vollendet haben soll? Man glaubt einen Beleg für das von Vasari darüber Gesagte in einer von Castiglione überlieferten Anekdote gefunden zu haben. Castiglione erzählt: Raffael sei grade mit der Vollendung zweier Apostel Petrus und Paulus beschäftigt gewesen, als ihn zwei befreundete Cardinäle besuchten. Dieselben hätten Raffael zum Widerspruch reizen wollen, indem sie die beiden Figuren tadelten. Sie behaupteten daher die Köpfe seien zu roth. Raffael habe, um ihnen mit derselben Münze zu dienen, schnell erwidert: „Wundert euch dessen nicht, meine verehrten Herren, ich habe dieses mit großer Ueberlegung gethan, denn man muß vermuthen, daß die heiligen Petrus und Paulus im Himmel ebenso stark, als hier auf dem Bilde erröthen, aus Scham, daß ihre Kirche von solchen Leuten, wie ihr seid, regiert wird"*). Castiglione sagt nun freilich dabei nicht, daß die Bilder der Apostel die von Fra Bartolommeo angefangenen waren, und nur weil keine derartigen Arbeiten unter Raffaels Namen auf uns gekommen, meinte man, daß dieselben mit den gegenwärtig im Quirinal befindlichen Tafeln Fra Bartolommeo's identisch sind und daß die Anekdote

*) **Castiglione, Cortegiano I. p. 213.**

Castigliones die Aussage Vasari's bestätigt. Wird somit aber der Zweifel an dem Antheil Raffaels nicht gehoben, so bleibt nur die nähere Prüfung der beiden fraglichen Tafeln übrig. Passavant will sofort in dem Petrus die tüchtige Hilfe Raffaels erkennen; während Crowe und Cavalcaselle mit Recht, wie wir glauben, sich entschieden gegen den Antheil des letzteren aussprechen.

Bald nach dieser Reise fühlte sich Fra Bartolommeo unwohl oder doch wenigstens so angegriffen, daß ihm die Landluft nothwendig wurde. Sein Prior, der ihn sehr liebte, schickte ihn auf einige Zeit mit zweien seiner Schüler zu den Dominicanern nach Pian di Mugnone. Von den Fresken, die er während seines dortigen Aufenthaltes ausführte, ist nur eine rein und innig empfundene und zugleich groß und fest gezeichnete, wie klar und schön gefärbte Jungfrau mit dem Kinde erhalten geblieben; ein Werk, welches er bald darauf in einer wenigstens nicht minder herrlichen Weise in einem Fresko der Kapelle del Giovonato zu S. Marco wiederholte.

Man hatte Fra Bartolommeo gesagt, daß er keine nackten Körper zeichnen, kein Fleisch malen könne. Seiner künstlerischen Kraft sich bewußt, wollte er diese Vorwürfe zum Schweigen bringen. Er stellte im vollen lebenswarmen Reiz der Formen und der Farbe einen S. Sebastian unbekleidet dar, welcher, wie Vasari erzählt, ihm das Lob aller Künstler eintrug. Das Werk war in der Kirche von San Marco aufgestellt worden, aber die Mönche zitterten dieser reizenden Jünglingsgestalt gegenüber für die Frauen unter ihren Beichtkindern, und so wurde das Bild aus der Kirche entfernt und nach dem Capitel gebracht. Später soll es Giovan Battista della Palla gekauft und dem König von Frankreich geschickt haben. Nicht unmöglich ist es, daß man das Meisterwerk vernichtet hat, jedenfalls ist dasselbe spurlos und leider, wie es scheint, für immer verschwunden.

Den seltenen erstaunlichen Fleiß des Frate bekundet von neuem das Jahr 1515, in welchem er wieder verschiedene große Bilder malte. Zunächst eine der Freske zu Pian di Mugnone nachgebildete, von vier Engeln umspielte Madonna in der Eremitage zu St. Petersburg. Sodann die Verkündigung im Louvre. Der Engel Gabriel schwebt als Bote herab zu der Jungfrau, welche in einer Nische thront. Zu Seiten des Thrones stehen und knieen in Verehrung Johannes der Täufer, Magdalena, Franciscus, Hieronymus, Paulus und Margaretha. Einige dieser Heiligengestalten haben in ihrer Anmuth und Würde viel Raffaelisches. Dabei

ist das Bild in seiner saftigen, harmonischen Färbung, in dem wundervollen Helldunkel von großer malerischer Vollendung. Die dritte hervorragende Arbeit dieses Jahres ist endlich die Madonna della Misericordia in S. Romano zu Lucca. Die Jungfrau, deren Mantel von Engeln gehalten wird, steht andachttrunken da, zu dem Erlöser aufblickend,



Fig. 27. Gruppe aus der Madonna della Misericordia.

der, in ein faltiges Gewand gehüllt und seine rechte Hand segnend ausgestreckt, majestätisch vorüberschwebt. Allerhand Volk, voll Leben in Motiven und Bewegungen, füllt den Vordergrund. Eine der reizensten Gruppen daraus zeigt unsere Abbildung (Fig. 27). Die Farbe ist von jenem weichen Schmelz und Duft, den Leonardo so unermüdlich in allen seinen Bildern anstrebte, und es mag an dieser Stelle darauf hingewiesen werden,

wie Fra Bartolommeo der erste war, der das von Leonardo aufgestellte System der Lasuren ausbildete. Er pflegte meist seine Bilder mit brauner Farbe zu untermalen und arbeitete dann mit durchsichtigen Farben darüber; wodurch er Kraft und Saft der Farben und ein tiefes Helldunkel erzielte. Die Abrundung, das Vertreiben der Umrisse, welches Leonardo als wesentlich für die Wahrheit der Natur-Nachahmung hinstellte, trieb der Frate noch weiter, indem er auch die lichteren Theile, welche bei Leonardo immer noch bestimmt erscheinen, verfließen ließ.

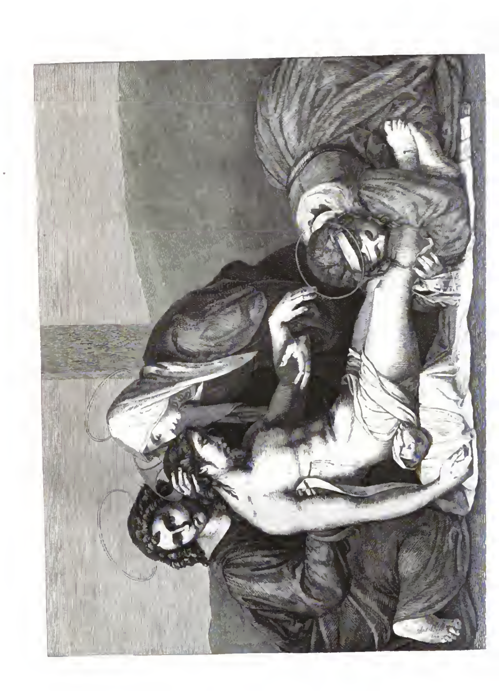
Man spricht ferner von Reisen, die der Künstler in diesem Jahre nach Lucca und Pistoja unternommen habe, ohne daß sich jedoch ein sicherer Anhalt dafür böte. Für S. Domenico in Pistoja hatte er im Februar dieses Jahres einen Auftrag erhalten und man zeigt dort noch ein Freskogemälde, in welchem er sich dieses Auftrags entledigt haben soll. Andere suchen dieses Bild in einer von Engeln und Heiligen umgebenen Madonna, welche sich gegenwärtig in der Kathedrale von Besançon befindet*). Im October weilte Fra Bartolommeo wiederum einige Wochen in der stärkenden Landluft von Pian' di Mugnone, wo er eine Lunette mit einer Verkündigung in Fresco schmückte. Auch besuchte er von da, auf dem Rückweg nach Florenz, noch einmal seinen Geburtsort Suffignano. Als Bauern lebten dort noch ein paar Brüder seines Vaters. Wir können uns lebhaft die Empfindungen des guten, gemüthvollen Frate bei diesem Besuche vorstellen, wie nicht minder die stolze Freude der Bauern über ihren berühmt gewordenen Neffen. Erzählte dieser doch sogar, daß er einen Ruf vom König von Frankreich erhalten habe. In einem Tagebuch eines Zeitgenossen ist nämlich die Schilderung dieses Besuches auf uns gekommen und darin eine Aeußerung des Mönchs erhalten, welche schließen läßt, daß, bevor Leonardo zu Franz I. kam, ein Versuch gemacht worden war, den Dominicaner für den Dienst des Königs zu gewinnen.

Ein schwerer Schlag traf Fra Bartolommeo noch in diesem Jahre. Im November starb sein Freund Mariotto. Durch ihre Trennung im Jahre 1512 scheint Letzterer allen Halt verloren zu haben. Seine Kunst wurde ihm verhaßt und er beschloß einen minder anstrengenden und vergnüglichern, überhaupt lohnendern Beruf zu ergreifen. Zu diesem Zweck übernahm er, wie Vasari erzählt, einen Gasthof vor dem Thore von S. Gallo, und ein Speisehaus bei Ponte vecchio al Drago, bewirthschaftete

*) Clément de Ris; Les musées de province II. 43.

beide viele Monate lang und sagte: er habe eine Kunst erwählt, bei der es weder Muskeln noch Verkürzungen, noch Perspective, und was mehr sage, keinen Tadel gebe; die, welcher er entsagt habe, sei das Gegentheil davon, sie ahme Fleisch und Blut nach, während jene Fleisch und Blut mache; hier ernte er beständiges Lob wegen seines guten Weins, dort sei er jeden Tag gescholten und getadelt worden. Dessenungeachtet wurde er dieses neuen Berufes bald wieder überdrüssig und kehrte zur Malerei zurück. Er malte in Florenz, im Kloster von Guercia bei Viterbo und in Rom, und die trefflichen Bilder, welche aus dieser Zeit erhalten sind, zeugen von dem Eifer, mit dem er wieder seine Kunst aufnahm. Dennoch war er von seiner Thorheit nicht geheilt. Von Rom zog es ihn nach Guercia zurück, wo er eine Geliebte hatte. Ihr zu Gefallen betheiligte er sich an einem Turnier und, weder mehr jung, noch stark genug für derartige Anstrengungen, zog er sich dabei eine Krankheit zu. Er ließ sich in einem Korbe nach Florenz bringen, wo Bartolommeo, als er von des Freundes Kranksein hörte, sofort an sein Lager kam. Am 5. November drückte der Frate im tiefen Schmerz Mariotto die Augen zu. Der treue Genosse seines Lebens war gestorben und mit ihm die Erinnerungen seiner Jugend. Er hatte Mariotto geliebt, der, bei allem Leichtsinn, aller Thorheit, wie man zu sagen pflegt, eine ehrliche Haut war. Trotz ihrer contrastirenden Charaktere, ihrer fortwährenden Meinungsverschiedenheiten in politischen und religiösen Dingen hatten sie doch immer zu einander gehalten und ihr Verhältniß ist sicher ein seltenes Beispiel von Freundschaft.

Das Hauptwerk des folgenden Jahres ist die Auferstehung im Palazzo Pitti. Christus, in der Mitte des Bildes, voll feierlicher Würde, ist halb in ein prachtvoll niederfließendes Tuch gehüllt. Das Scepter in der einen Hand, erhebt er die andere zum Segnen. Auf den beiden Seiten stehen die ernsten Gestalten der Evangelisten. Zur Rechten Mathäus und Johannes, zur Linken Marcus und Lucas: zwei holdselige Engel, welche einen Spiegel mit dem Bilde der Welt als Landschaft tragen, schließen als Basis diese einfache und strenge Composition ab. Die Christusgestalt, die Heiligen sind in ihren hohheitsvollen Bewegungen und Gewandungen, von tiefer, grandioser Auffassung und aus dem Ganzen klingt ein Ton ernstester Weihe. Nach Vasari wurde das Bild für Salvatore Billi, einen florentinischen Kaufmann, ausgeführt, welcher es in S. Annunziata zu Florenz, in einer von Pietro Roselli gearbeiteten Umrahmung aufstellen ließ. Bald darauf ging das Bild in den Besitz des Cardinals Carlo de'



Medici über und nach dessen Tode (1566) gelangte es in den Palazzo Pitti. An den Seiten dieses Gemäldes sollen ehedem die beiden Propheten, Hiob und Jesaias aufgestellt gewesen sein, welche sich jetzt in den Uffizien befinden.

Unter den Einzelgestalten welche der Meister außerdem noch geschaffen hat, sei im Vorübergehen besonders S. Vincentius in der Akademie zu Florenz, wie der colossale S. Marcus in der Galerie Pitti hervorgehoben. Beide sind kräftig und schön gefärbte, würdevolle Männergestalten mit prächtigem Faltenwurf. Doch läßt sich nicht verkennen, daß namentlich im Marcus die Empfindung des Künstlers etwas kühler geworden ist und nicht mehr ganz die mächtigen Formen füllt. Der Gegenstand wird mehr nur ein Mittel um ein Linienproblem zu lösen, die Schönheit der Draperie zu zeigen und die Malweise glänzen zu lassen. In diese Zeit fallen auch die trefflich modellirten Porträts von fünf Dominikanern im untern Schlafsaal von S. Marco.

Erstaunlich ist der Gedankenreichthum, den Fra Bartolommeo in der Darstellung der Madonna und überhaupt der heiligen Familie entfaltet. Immer weiß er wieder dem schon so oft behandelten Gegenstand eine neue schönheitsvolle Seite abzugewinnen. So noch in den aus seinen letzten Jahren stammenden heiligen Familien im Palazzo Corsini zu Rom und in der Galerie Pitti zu Florenz. Zugleich schuf er die, nach Vasari, in Prato entstandene Himmelfahrt, welche im Museum zu Neapel zu suchen ist; wie auch die Apotheose eines Dominikaner-Heiligen, eine Skizze in der Sammlung zu Panshanger, die von Crowe und Cavalcaselle als überaus naturwahr und lebendig beschrieben wird. Auch stammt noch aus dieser Zeit die im Belvedere zu Wien befindliche Darstellung im Tempel. Obgleich in diesem Bilde die Figuren etwas zu kurz ausgefallen sind, so ist doch die gemüthvolle Composition in ihrem innigen, ernsten Ausdruck von großer Schönheit.

Eines der herrlichsten und am sorgfältigsten ausgeführten Werke Fra Bartolommeo's und vielleicht seine letzte Arbeit ist die Beweinung Christi in der Galerie Pitti (Blatt X). Der todte Christus, auf einem Linnentuch ruhend, wird von Johannes halb aufgerichtet, wobei die Jungfrau, in tiefem Seelenschmerz sich über den Leichnam zärtlich beugend, behülflich ist, während Maria Magdalena laut jammernd des Erlösers Füße umklammernt. Hinter der Jungfrau erhebt sich das Kreuz und nackte Felsen bilden den Hintergrund. Der wunderbare Aufbau der Gruppe zeigt den großen Componisten, ebenso wie der ergreifende Ausdruck des fein nüancirten Schmerzes die

Empfindungstiefe des Künstlers bekundet. Der Christuskörper ist von der edelsten Bildung und zugleich von dem seltensten anatomischen Verständniß, ebenso ist die Verkürzung der Magdalena unübertreffbar. Hat den Frate vielleicht über dieser Arbeit die letzte Krankheit, der Tod überrascht? wenigstens soll Bugiardini das Bild vollendet haben. Doch beschränkte sich diese Vollendung sicher nur auf die zwei Figuren, einen S. Paulus und S. Petrus, durch welche dieser glaubte die Gruppe an den Seiten abschließen zu müssen. Die beiden Figuren wurden, wie sie es verdienten, als nicht zusammenstimmend mit der übrigen Composition, später wieder aus dem Bilde entfernt. Dasselbe befand sich ursprünglich im Kloster der Augustiner von dem Thore S. Gallo. Als dieses bei der Belagerung von Florenz zerstört wurde, brachte man das Gemälde in die Stadt, nach S. Jacopo tra i fossi, von wo es später durch eine Großherzogin in den Palazzo Pitti kam.

Die rastlose Thätigkeit des Frate hatte seine Kräfte erschöpft. Anfang des Jahres 1517 begann er zu kränkeln. Vergebens suchte er noch einmal in Pian' di Mugnone Stärkung, vergebens besuchte er die Bäder von S. Filippo. Am 8. October des genannten Jahres unterlag er der Krankheit. Die Dominicaner, die ihn verehrten und für die sein Tod in vieler Beziehung ein großer Verlust war, begruben ihn mit allen Ehren. Und lange wurden in S. Marco seine Malergeräthe wie theure Reliquien aufbewahrt.

Von den hinterlassenen Entwürfen Fra Bartolommeo's gelangten verschiedene durch seine Schüler zur Ausführung. Als Schüler werden genannt Cechino del Frate, Benedetto Ciansanini, Gabriel Rustici, von denen uns jedoch keine sicheren Werke bekannt sind; ferner Fra Paolo Pistolese. Letzterer hat etwas Schwächliches, wo er selbständig sein will, und bleibt überhaupt weit hinter seinem Meister zurück. Endlich ist noch eine Schülerin oder Nachahmerin des Frate, die Nonne Plautilla Nelli zu nennen, welche den reichen Schatz von Handzeichnungen des Meisters erbte und diese nach Kräften in ihren Bildern auszubeuten suchte.

Vasari ertheilt dem Charakter des Frate das größte Lob, wenn er sagt, Bartolommeo sei nicht minder gut als geschickt gewesen. Und gern glauben wir daran, der reinen, schönen Seele gegenüber, die uns aus allen seinen Werken anblickt. Still nach außen hin, hing der Mönch doch glühend und mit der Festigkeit, die sich in seinen Zügen spiegelt, an den Idealen seines Herzens. Mit der schwärmerischen Begeisterung, die er einst für Savona-

rola empfunden, lebte er später nur seiner Kunst; am Abend von der Arbeit ausruhend, fand er in der Musik allein Erholung. Was sein Kunstvermögen anlangt, so kam er damit über das in einer ruhigen Situation beschlossene Altarwerk nicht hinaus. Innerhalb dieser beschränkten Sphäre aber entfaltet er eine Würde und Hoheit in seinen harmonisch gruppirten Gestalten, eine maßvolle Kraft des Ausdrucks und eine tiefe religiöse Empfindung und lebt sich in die ideale Bedeutung der dargestellten Motive so innig ein, daß viele seiner Bilder den gefeiertsten Leistungen da Vinci's und Raffaels nicht nur nahe kommen, sondern, in compositioneller Beziehung wenigstens, auch ebenbürtig sind.

Noten.

1475.

Bartolommeo del Fattorino, auch Baccio della Porta oder mit seinem Klosternamen Fra Bartolommeo, oder kurzweg il Frate genannt, wird zu Suffignano geboren. Nach Vasari schrieb man bisher Savignano; ebenso irrthümlich führte man bisher, wohl nach Baldinucci, das Jahr 1469 als das Geburtsjahr Bartolommeo's an. Siehe darüber J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle, **A new history of painting in Italy, vol. III. London, J. Murray, 1866.** Dieses treffliche Werk, ebenso wie das von P. Vincenzo Marchese, unter dem Titel: **Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani,** veröffentlichte Werk, sind als die hauptsächlichsten Quellen für unsere Darstellung, insbesondere für die Zeitangaben zu nennen.

1478.

Paghulo oder Paolo del Fattorino, der Vater Bartolommeo's, wendet sich mit seiner Familie nach Florenz und kauft ein Grundstück am Thore von S. Pier' Gattolino.

1484.

Bartolommeo tritt in das Atelier Roselli's ein.

1487.

Tod des alten Paghulo. Das Jahr vorher war ein Bruder Bartolommeo's, Domenico, gestorben.

1490.

Man vermuthet, daß Bartolommeo um diese Zeit das Atelier Roselli's wieder verließ.

1492—1495.

Aus dieser Zeit stammt das früheste uns erhaltene Bild Bartolommeo's, ein Porträt seines Freundes Savonarola. Das von Vasari erwähnte Bild ist lange für verloren gehalten worden. Dasselbe war zunächst nach Ferrara gekommen, von wo es Filippo di Averardo Salviati später nach Florenz zurückbrachte. Letzterer schenkte es den Nonnen in S. Vincenzo zu Prato, welche es bis zur Aufhebung ihres Klosters im Jahre 1810, behielten. Gegenwärtig ist es im Besitz des Herrn Ermolao Rubieri in Florenz. — Bekannter ist ein zweites Porträt, in welchem Bartolommeo den Savonarola als Petrus Martyr darstellte. Dasselbe ist jedoch aus einer viel spätern Zeit als das erstgenannte; es befand sich ehedem in einer Kapelle zu S. Marco und gelangte von da in die Akademie zu Venedig.

1494.

Es ist möglich, daß Bartolommeo in diesem Jahre den Leonardo da Vinci, welchem er in seinen Werken nacheiferte, persönlich kennen lernte. Siehe Crowe u. Cavalcaselle III, p. 453.

1498.

April. — Bartolommeo soll während der Erstürmung des Klosters von S. Marco sich bei Savonarola befunden haben.

1498—1499.

Er malt das jüngste Gericht im Kloster S. Maria Nuova. Den untern Theil dieser gegenwärtig sehr beschädigten Freske, mit den Bildnissen der Stifter, Gerozzo Dini's und seiner Frau, vollendete Mariotto Albertinelli.

1500.

26. Juli. — Er tritt in das Kloster S. Domenico zu Prato, von wo er später nach Florenz in das Kloster S. Marco versetzt wurde. Der Frate brachte es nur bis zum Diaconus.

1502—1505?

In dieser Zeit dürften die beiden kleinen Oelgemälde in den Uffizien, die Geburt und die Beschneidung Christi, entstanden sein. Sie galten bisher immer als frühere Arbeiten, aus der Zeit da der Meister noch nicht Mönch war. Doch hat sich J. Burckhardt schon in der ersten Ausgabe seines „Cicerone" gegen diese Zeitannahme erklärt.

Das Lünettenfresko, Christus auf dem Weg nach Emmaus, in San Marco.

1506.

1. Januar. — Bartolommeo unterzeichnet einen Contract, nach welchem sein Bruder Piero auf sechs Jahre der Lehrling Mariotto Albertinelli's werden sollte. Doch zog Piero vor in den geistlichen Stand zu treten. Bartolommeo hatte drei Brüder, die jünger als er waren. Piero war von den dreien damals allein noch am Leben.

Um dieses Jahr muß die Madonna mit dem S. Bernhard entstanden sein. Die Tafel befindet sich jetzt in der Akademie zu Florenz, hat aber durch Restaurationen sehr gelitten. Die Figur des S. Bernhard ist noch am besten erhalten. Neben Leonardo'schen Einfluß verräth das Bild auch peruginueske Einwirkungen. Das Britische Museum besitzt unter seinen Zeichnungen einen Entwurf.

1508.

April. — Bartolommeo weilt in Venedig.

1509—1512.

Die Geschäftsverbindung zwischen dem Frate und Mariotto Albertinelli.

1509.

Altarbild in S. Romano zu Lucca. Gottvater mit Maria Magdalena und der Katharina von Siena. Gottvater und die Engel, etwas hart in der Farbe, werden von Crowe u. Cavalcaselle dem Mariotto zugetheilt.

Madonna mit zwei Heiligen, im Dom S. Martino zu Lucca.

Madonna von Heiligen umgeben, in S. Marco zu Florenz. Sehr dunkel geworden.

Heilige Familie, im Besitz des Lord Cowper in Panshanger. Der Besteller war, nach einer Inschrift auf der Rückseite des Gemäldes, wahrscheinlich Filippo di Averardo Salviati. Auf Holz 5 Fuß hoch, 4 Fuß breit. Das Bild wird von Waagen, Kunstwerke und Künstler in England II, p. 217, beschrieben.

1510.

Bartolommeo wird mit einem Altargemälde für den Palazzo vecchio beauftragt, das jedoch nicht vollendet wurde. Man vermuthet, daß sich der Auftrag an dem geforderten Preis zerschlug.

Mariä Reinigung. Im Belvedere zu Wien. Mit dem auf die Geschäftsverbindung zwischen Bartolommeo und Albertinelli sich beziehenden Monogramm. Siehe darüber O. Mündler in der Zeitschrift für bild. Kunst, 1867, Heft 12, p. 303 u. Recensionen, 1865, Nr. 15.

1511.

Geburt Christi. Medaillon.

Kreuztragung.

Verkündigung. Das Bild wurde von dem Gonfaloniere von Florenz angekauft.

Ein Gemälde für das Karthäuserkloster zu Pavia, und ein zweites, das ein englischer Kaufmann an sich brachte. Die genannten fünf Arbeiten sind verloren gegangen.

Vermählung der S. Katharina. Louvre. Es existiren davon verschiedene alte Copien. Eine Copie, die im Atelier von S. Marco ausgeführt wurde, befindet sich in der Akademie zu Florenz.

Madonna mit S. Petrus und S. Paulus. Für die Familie Mastiani gemalt. In S. Caterina zu Pisa. Das Gemälde hat durch eine Feuersbrunst im Jahr 1651 sehr gelitten. Von Bartolommeo und Albertinelli gemeinsam ausgeführt, wie das darauf befindliche Monogramm beweist.

Verkündigung. (Sollte es die aus demselben Jahre, nach Crowe und Cavalcaselle als verloren gegangen, oben aufgeführte Verkündigung sein?) In der Kirche Sainte Madeleine zu Genf. Mit demselben Zeichen wie das vorhergenannte Bild in Pisa, außerdem noch mit folgender Inschrift: FRIS BARTHO. OR. P. ET MARIOTTI FLORENTINOR. OPUS. (Fratris Bartholomei, ordinis prædicatorum et Mariotti Florentinorum opus.) Vergl. O. Mündler's Aufsatz „über die Galerie des Belvedere“ in den Recensionen 1865, Nr. 15.

1512.

Vermählung der S. Katharina. Für das Kloster S. Marco gemalt, gegenwärtig in der Galerie Pitti. Höhe 5 M. 50, Breite 2 M. 67. Auf Holz.

Madonna mit dem Kinde, dem kleinen Johannes und der S. Anna, umgeben von vielen Heiligen. Braune Untermalung. In den Uffizien, aus S. Lorenzo dorthin gebracht.

5. Juni. — Bartolommeo und Albertinelli lösen ihre Geschäftsverbindung und trennen sich. Letzterer setzte unter dem genannten Datum die Theilungsacte auf, indem er den Gewinn in gleiche Theile brachte und schließlich feststellte: „daß das bis dahin gemeinschaftliche Eigenthum im Besitze von Fra Bartolommeo bis zu seinem Tode verbleiben und dann auf Mariotto übergehen sollte“, dahin gehörten eine lebensgroße Gliederpuppe (dieselbe, die von Vasari erwähnt wird und die man gegenwärtig noch in der Akademie zu Florenz aufbewahrt), eine zweite kleinere Puppe, einige Zirkel und ein „Bambino“, der nach einem von Desiderio in S. Croce geformt war.

1514.

In die erste Hälfte dieses Jahres oder in das vorhergehende Jahr würde die Reise nach Rom fallen, von der Vasari erzählt, wenn dieselbe wirklich stattgefunden hat. Auf dieser Reise soll er, nach Vasari, die beiden Tafeln des S. Petrus und S. Paulus gemalt haben, welche aus S. Silvestro in den Quirinal gekommen sind. Wahrscheinlicher jedoch ist, daß dieselben in Florenz ausgeführt wurden. In der Akademie zu Florenz finden sich die Kartons zu den beiden Bildern.

Juli. — Fra Bartolommeo erkrankt und geht auf das Land, in das Spital der Dominicaner zu Pian' di Mugnone. Von den Malereien, die er während dieses seines ersten Aufenthaltes dort ausführte, ist nur eine Freske, eine Madonna, erhalten geblieben.

1514—1515.

Jungfrau mit dem Kinde. In der Kapelle del Giovonato zu S. Marco. Fresko.

S. Sebastian. Das von Vasari sehr gerühmte Bild ist verloren gegangen.

1515.

Madonna della Misericordia. Von dem Dominicaner Lombardi de' Montecatini bestellt. Auf Leinwand gemalt. In S. Romano zu Lucca. Das Bild ist von Saunders gestochen. Die Originalzeichnung zu demselben, mit Quadraten überzogen, befand sich in der Sammlung des Sir Lawrence und später in der des Königs von Holland; wohin sie dann gekommen, ist nicht bekannt.

Madonna mit dem Kinde, von vier Engeln umgeben. In Oel gemalt, in der Composition der Freske zu Pian' di Mugnone verwandt. Das Gemälde trägt die Inschrift: Bart. Florn. ord. p. dicatorum. Es stammt aus der Sammlung Crozat und befindet sich gegenwärtig in der Eremitage zu St. Petersburg.

Die Verkündigung. Das Bild soll Franz I. gehört haben. Es befand sich lange Zeit in Fontainebleau und ist gegenwärtig im Louvre. Signirt.

15. Februar. — Der Frate verpflichtet sich, im Auftrage des Jacopo Panciatichi eine Madonna mit Heiligen für eine Kapelle von S. Domenico zu Pistoja auszuführen. Man glaubt dieses Bild in einer von Engeln und Heiligen umgebenen Madonna der Kathedrale von Besançon zu erkennen.

Oktober. — Bartolommeo weilt in Pian' di Mugnone, wo er eine Verkündigung in Fresko malte. Besuch in Suffignano.

5. November. Mariotto Albertinelli stirbt.

1516.

Die Auferstehung. In der Galerie Pitti zu Florenz. Höhe M. 2, 83, Breite M. 2, 01. Mit der Jahreszahl bezeichnet. In Paris auf Leinwand über-

tragen. Eine geistreich mit Tusche und Weiß ausgeführte Studie zu dem auferstandenen Christus befindet sich im Britischen Museum.

Die Propheten Hiob und Jesaias. Zwei Tafeln in den Uffizien. Von Levillain gestochen.

S. Marcus. Gallerie Pitti. Höhe M. 3, 40, Breite M. 2, 12. Das Gemälde war ehedem im Chor von S. Marco, als dasselbe noch im Mittelpunkt der Kirche sich befand, aufgestellt. Ferdinando de' Medici erwarb das Bild für 480 Thaler. Im Jahre 1799 wurde dasselbe nach Paris geschafft, wo man es auf Leinwand übertrug. Eine mit der Feder gezeichnete Studie befindet sich im Britischen Museum. Langlois und Lasinio haben das Bild gestochen.

S. Vincentius. Bartolommeo malte dieses Bild in Oel auf Holz innerhalb eines Bogens über der Thür, welche nach der Sakristei von S. Marco führt. Gegenwärtig befindet sich das Bild, sehr retouchirt, in der Kunstakademie zu Florenz.

Fünf Dominicanerbildnisse, in den Lunetten des untern Schlafsaales von S. Marco ausgeführt.

Die Apotheose eines Dominicanerheiligen. Skizze. In der Sammlung des Lord Cowper zu Panshanger.

Darstellung im Tempel. Belvedere in Wien. Signirt. Gestochen von Langer, Perfetti und Campanella.

Heilige Familie. Auf Holz. Galerie Pitti.

Heilige Familie. Palazzo Corsini in Rom. Mit der Inschrift: F. B. or. pr. s. 1516. Crowe und Cavalcaselle meinen, daß eine Aehnlichkeit dieser Madonna mit Raffaels Porträt der Maddelena Doni annehmen läßt, es sei die heilige Familie, welche Vasari ein für Agnolo Doni gefertigtes Meisterwerk nennt. In der Anordnung erinnert dies Bild sehr an die heilige Familie Raffaels in der MünchenerPinakothek. Siehe J. Burckhardt's Cicerone p. 894.

Mariä Himmelfahrt. Nach Vasari in Prato gemalt. Man suchte diese Arbeit bis jetzt in einem Bilde in Berlin, doch ist dieselbe, nach Crowe und Cavalcaselle, in dem großen Saale des Museums von Neapel zu finden. Es ist ein bogenförmig abgeschlossenes Gemälde mit lebensgroßen Figuren. Die Jungfrau, Haupt und Hände gen Himmel hebend, schwebt, von zwei Engeln begleitet, auf einer Wolke empor, während Johannes der Täufer und die heilige Katharina an dem offenen Grabe knieen.

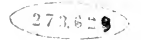
1516—1517.

Die Kreuzabnahme. Galerie Pitti. Höhe M. 1, 52, Breite M. 1, 95. Auf Holz gemalt. Das Gemälde war ursprünglich im Augustiner-Kloster vor der Porta S. Gallo aufgestellt. Bei der Belagerung von Florenz wurde es in die Stadt nach S. Jacopo tra i fossi geschafft, von wo es in den Palazzo Pitti kam. Gestochen von Moriz Steinla.

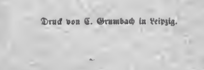
Der Raub der Dina. Ein ebenfalls den letzten Jahren des Künstlers angehörendes, von Vasari aufgeführtes Bild, das unvollendet blieb. Christofano Riniero besaß dasselbe und verkaufte es an den Bischof von Recasoli. Aus dessen Nachlaß kam es im vorigen Jahrhundert in Besitz des englischen Malers Ignaz Hugford, nach dessen Tode es der englische Consul in Venedig, Smith, an sich brachte. Von da ab ist das Gemälde verschollen, vielleicht befindet es sich irgendwo noch in England. Unter den Zeichnungen des Frate in den Uffizien findet sich die Studie zu einer weiblichen Figur, die zu diesem Gemälde gehört haben soll. Vergl. die Note in der deutschen Ausgabe des Vasari III, 128.

1517.

Christus erscheint der Magdalena. Freske. In Pian' di Mugnone.
8. Oktober. Fra Bartolommeo stirbt.



Verzeichniß der Künstlernamen.



Druck von C. Grumbach in Leipzig.



